YRJÖ HIRN

ESTEETTINEN ELÄMÄ

KOLMAS PAINOS



HELSINGISSÄ
KUSTANNUSOSAKEYHTIÖ OTAVA

Kustannusosakeyhtiö Otavan kirjapaino
Helsinki 1949

Valmistaessaan tämän kirjan suomenkielistä painosta tekijä on saanut verrattoman arvokasta apua tohtori J. V. Lehtoselta, jonka ansioksi esityksen kielelliset edut on luettava. Koska tohtori Lehtonen kuitenkin sekä tyylillisissä että puhtaasti kielellisissäkin kohdissa on mukautunut tekijän mielipiteisiin, on kaikki mahdolliset moitteet kohdistettava tekijään eikä häneen. Tekijä on näet ottanut siksi määräävästi osaa suomalaisen painoksen laatimiseen, että vastaa siitä kuten omasta työstään. Arvokkaasta avustuksesta hänen on vielä kiittäminen dosentti K. S. Laurilaa, joka hyväntahtoisesti on korrehtuurissa tarkastanut teoksen kielellisen asun ja jonka monet sattuvat huomautukset ovat olleet teokselle suureksi hyödyksi.

Teoksen kolmanteen painokseen ei ole tehty muutoksia, kuten ei toiseenkaan. Mainittakoon tässä kuitenkin, että osa Esteettisen elämän aineksista sisältyy uudelleen muokattuna v. 1937 julkaisemaani teokseen Konsten och den estetiska betraktelsen (»Taide ja esteettinen suhtautuminen»), joka käsittää kolme Lontoon yliopistossa toukokuussa 1936 pitämääni luentoa. Kolmas näistä esitelmistä käsittelee kysymyksiä, joita ei kosketella Esteettisessä elämässä.

I

ENSIMMÄINEN LUKU.

ESTETIIKKA TIETEENÄ.

Se tiede, jonka peruskysymyksiä tässä kirjassa aiotaan käsitellä, ei ole vielä kauan ollut tunnettu nykyisellä nimellään. Itse asiassa ei ole kulunut isosti enemmän kuin puolitoista vuosisataa siitä, kun on alettu puhua *estetiikasta*. Vuonna 1750 julkaisi näet Alexander Baumgarten ensimmäisen osan erästä latinaksi kirjoitettua teostaan, jonka nimenä oli *Aesthetica* ja jonka ansiosta »teoria vapaista taiteista ja kauniista ajattelemisesta» ensi kerran saavutti sijan itsenäisenä opinhaarana tieteiden järjestelmässä. Baumgartenin luoma uusi nimi pääsi pian yleiseen käytäntöön, ja hänen ristimänsä tiede otettiin suosiollisesti vastaan oppineessa maailmassa. Muutamien miespolvien kuluessa oli oppi taiteesta ja »kauniista ajattelemisesta» tullut niin muodinmukaiseksi, ettei ainoastaan yleisellä innostuksella antauduttu esteettisiin tutkimuksiin, vaan että estetiikan menetelmiä sovitettiin sellaisiinkin kysymyksiin, joilla ei ollut taiteen eikä kauneuden kanssa mitään tekemistä.

Tämä kunniakas kausi ei ollut kuitenkaan pitkä, ja sitä on seurannut aika, jolloin tuo kerran niin suuressa huudossa ollut tiede on joutunut varsin hylättyyn asemaan ja nähnyt maineensa laskevan. Ei voidakaan millään tavoin väittää, että estetiikka olisi nykyään yleisessä suosiossa tai että se edes nauttisi yleisempää luottamusta. Päinvastoin saattaa usein huomata tätä opinhaaraa pidettävän jonkinlaisena tie-

teen ja taiteen sekasikiönä, jota sentähden halveksivat sekä taitelijat että ankarat tiedemiehet. Yleisessä kielenkäytössä lausutaan sitä osoittava sana usein pilkallisesti korostaen, ja sen harrastajat saavat pitää hyvänään nimen, joka on saanut ivallisen merkityksen. »Esteetikko», tai käyttääksemme uusinta muodostusta, »esteetti» on yleisen käsityksen mukaan ihminen, joka kuluttaa joutavassa uinailussa ja itsekkäässä, vaikkakin ehkä hienostuneessa nautinnossa ajan, mikä hänen tulisi käyttää todelliseen työhön. »Estetiseeraamista» pidetään samana kuin antautumista tuloksettomiin haaveiluihin ja mietiskelyihin. Ei tieteellisessä enemmän kuin käytännöllisessäkään maailmassa tulisi, niin sanotaan, suoda vähintäkään tunnustusta moiselle hyödyttömälle askaroimiselle.

Jos nämä arvostelmat olisivat oikeutettuja, olisi estetiikka niinmuodoin menettänyt elinvoimansa jo puolentoista vuosisadan olemassaolon jälkeen. Ja tuskinpa voitaisiinkaan katsoa, että sellaisella tieteellä olisi elämisen oikeutta, joka vain niin lyhyenä aikana olisi kyennyt hankkimaan itselleen kunnioitusta. Olisi turhaa antautua tutkimaan niin lyhytikäistä opinhaaraa, samoin kuin olisi väärin edes koettaakaan hankkia lukijoita esteettisiä peruskysymyksiä käsittelevälle yleistajuiselle teokselle. Tuollaiseen kokeeseen on kuitenkin ryhdytty tässä kirjassa, ja se seikka sellaisenaan osoittaa, ettei yleinen puhe estetiikan äkillisestä kukoistuksesta ja nopeasta rappeutumisesta ole vaikuttanut tekijään vakuuttavasti. Kun on kuitenkin otaksuttavaa, että moni lukija on yhtynyt nykyaikaiseen tätä tiedettä halveksivaan käsitykseen, täytyy meidän todistaa, ennenkuin mitään muita väitteitä esitetään, että tieteiden historian pintapuolisesta katsastelusta saadut vaikutelmat ovat harhauttavia, s. o. ettei esteettisiä tutkimuksia ole harjoitettu vain jonakin määrättynä lyhyenä aikana, vaan että niillä on päinvastoin ollut ja että niillä tuleekin olla merkitystä kaikkiin aikoihin nähden. Asianamme on lähinnä näyttää, että estetiikka on paljoa van-

hempi, kuin mitä ollaan taipuvaisia kuvittelemaan, katsoen sen myöhäiseen esiintymiseen itsenäisenä tieteenä. Kun tämä tehtävä on suoritettu, aiomme osoittaa, että ne surkastumisen merkit, joista niin usein puhutaan, ovat pettäviä, ja että estetiikka korkeasta, kunnioitettavasta iästään huolimatta yhä jatkaa elämäänsä vähentymättömin voimin.

Jos luultaisiin, että estetiikka syntyi Baumgartenin kirjan mukana v. 1750, niin jouduttaisiin syylliseksi liiankin tavalliseen nimen ja todellisen asianlaidan sekoittamiseen. Baumgarten sai vain aikaan sen, että oppia taiteesta ja »kauniista» alettiin merkitä erikoisella tieteellisellä nimellä ja että se erotettiin muista tieteistä omaksi opinhaarakseen. Mutta saksalainen filosofi ei suinkaan ollut ensimmäisenä miettinyt esteettisiä ilmiöitä. Nämä ilmiöt olivat päinvastoin askarruttaneet ihmisten ajatuksia niin kauan kuin taidetta oli luotu ja siitä nautittu ja niin kauan kuin oli osattu ihailla luonnon tai elämän kauneutta. Ajatteleminen saattoi olla enemmän tai vähemmän tietoista eri aikoina; esteettiset kysymykset saatettiin, riippuen muista ongelmista, jotka vaativat filosofian huomiota osakseen, työntää taka-alalle tai vetää etualalle — sillä tieteessä niinkuin liikemaailmassakin on suotuisat ja epäsuotuisat konjunktuurit otettu laskuihin — mutta milloinkaan ei niitä kokonaan hylätty. Estetiikan historia kertoo kehityksestä, joka tosin joskus katkeaa, mutta joka sittenkin säilyttää jatkuvaisuutensa. Vanha on yhteydessä uuden kanssa, koska on olemassa muutamia suuria peruskysymyksiä, jotka eri tavoin lausuttuina nousevat esiin saadakseen eri aikoina erilaiset ratkaisunsa.

Vanhimmat esteettisen mietiskelyn ilmaukset, joista länsimainen kirjallisuus tietää kertoa, tavataan vanhassa Kreikassa. Suuret taide- ja runouskilpailut antoivat aihetta arvosteleviin tutkimuksiin kauneuden luonnosta, ja sekä runoilijat että ajattelijat lausuivat usein mielipiteensä puhtaasti tietopuolisistakin taidekysymyksistä. Nämä lausumat

ovat kuitenkin säilyneet meidän aikoihimme vain osittain ja useimmiten ainoastaan toisessa kädessä, joten niiden perustalla ei voidakaan luoda mitään yleistä teoriaa taiteesta ja kauniista. Tuollainen teoria tavataan ensikerran sen ajattelijan kirjoituksissa, jonka nimi aloittaa filosofian suuruudenaikaa käsittelevän luvun. Platonia ei tosin voida mainita esteetikoksi sanan varsinaisessa merkityksessä, mutta hän oli runoilija samalla kuin oli ajattelija ja hän on sentähden puhtaasti omakohtaisella kiintymyksellä huomioinut esteettisiä ilmiöitä. Kauneuden ominaisuuksia pohditaan useassakin hänen vuoropuhelussaan ja sen olemusta koetetaan selvittää erikoisilla — vaikka valitettavasti keskenään ristiriitaisilla — määritelmillä. Tärkeämpi kuin nämä käsiteselvittelyt, jotka kyllä usein esiintyvät uudelleen myöhempien kirjailijain teoksissa, on kuitenkin se seikka, että Platon erottaa jyrkästi toisistaan taiteen ja kauneuden alat, ja ennen muuta se seikka, että hän näkee kaikessa, mikä on kaunista maan päällä, vain heijastusta »absoluuttisesta ideasta» eli ehdottomasta, muuttumattomasta, vain ajatuksen avulla käsitettävästä aatteesta. Yleisen maailmankatsomuksensa mukaisesti hän piti täydellistä kauneutta aistimin havaitsemattomana. Vain järki, s. o. filosofia, saattoi käsittää sen puhtaan ja korkean aatteen, »idean», joka sulki itseensä kauniin, toden ja hyvän perikuvat. Siitä seurasi, että taide, joka Platonin mielestä menetteli yksinomaan jäljittelevästi, esittäessään aistimin havaittaviksi maallisia ilmiöitä, oli omansa johtamaan ihmisiä harhaan. Se näytti heille vain jäljennösten jäljennöksiä; se kohdistui sielunkykyihin, jotka olivat kauimpana järjestä, ja sen vaikutusta oli sentähden pidettävä epäterveellisenä ja vahingollisena. Moinen lopputulos oli varmaankin katkera Platonille, mutta hän ei nähnyt mitään keinoa väistää sitä. Niinpä saattoikin olla mahdollista, että ajattelija, joka omissa filosofisissa kirjoituksissaan oli runoilijan haltioitumuksella ylistänyt taivaallista kauneutta, teoriansa pakosta joutui tuomitsemaan taiteellisen tuotannon.

Taide-elämään ei tämä tuomio kaiketi välittömästi vaikuttanut, enemmän kuin siihen ovat vaikuttaneet nekään hylkäävät lausunnot, joita myöhemmät kirjailijat, niinkuin esim. Rousseau ja Tolstoi, ovat antaneet toiminnasta, mitä he itse ovat harjoittaneet. Mutta taideopille oli arvaamattoman merkitsevää, että Platon esitti tämän jyrkästi aatteellisen käsityksensä. Hänen väitteittensä pakottamina joutuivat ajattelijat pohtimaan kysymystä esteettisen tuotannon merkityksestä siveellisessä, yhteiskunnallisessa ja valtiollisessa elämässä. Platon on niinmuodoin ensimmäisenä antanut aihetta loputtomiin kiistelyihin taiteen suhteesta siveysoppiin. Nämä kiistelyt tuntuvat kyllä useinkin varsin hedelmättömiltä. Mutta vaikka niistä ei olekaan ollut mitään käytännöllistä tulosta, on kuitenkin ollut tärkeätä, että niiden kautta on jouduttu selvittelemään esteettisen elämän luonnetta ja laatua. Vielä tärkeämpää oli kuitenkin se, että Platon jyrkästi erottaessaan filosofian ja taiteen toisistaan herätti tuon huomattavan, yhä vieläkin jatkuvan väittelyn esteettisen havainnon totuuspitoisuudesta. Vaikka näet Platonin, vetäessään kaksinaisoppinsa mukaisesti rajan järjen ja aistien toiminnan välille, olikin vastoin tahtoaan pakko hylätä kaikki runous ja taide, niin esiintyi toisia ajattelijoita, jotka eivät olleet yhtä ankaroita kaksinaisopissaan eivätkä yhtä valmiita uhraamaan esteettistä elämää. Heistä tuntui houkuttelevalta tehtävältä muodostella toiseen suuntaan Platonin oppia taiteen suhteesta aatteeseen ja ilmiöihin. Niin tuli esteettinen kysymys polttavaksi vanhan ajan filosofialle, ja niin ovat monet johtavat filosofit ponnistaneet kaiken ajatuskykynsä puolustaakseen taide-esityksiä, jotka tuon suuren aateintoilijan mielestä olivat aina petollisia ja harhauttavia.

Merkitsevimmällä tavalla otti kiistaan osaa Aristoteles. Hän oli, kuten tietty, Platonin oppilas ja hän käytti usein todisteluissaan samoja oppisanoja kuin tämäkin. Hänenkin nähdäkseen olivat taide-esitykset olemukseltaan jäljitteleviä tai mukailevia. Mutta hän ei käsittänyt tätä jäljentelyä yhtä

ahtaasti kuin opettajansa. Ja hänellä oli ennen kaikkea toinen mielipide kuin Platonilla aatteiden suhteesta aistimusperäisiin ilmiöihin. Aristoteleen käsityksen mukaan eivät nimittäin oikeata todellisuutta — tämä on vanhan ajan filosofien kielenkäytössä toinen nimitys aatemaailmalle — muodosta saavuttamattomat, vain mietiskelyn avulla käsitettävät perikuvat, jotka muka piiloutuvat ilmiöiden taakse, tai paremminkin niiden yläpuolelle. Perikuvia, sanoi hän, ei ollut olemassa semmoisinaan, vaan ne esiintyivät, vaikkakin epätäydellisinä ja katkonaisina, aistimaailmassa. Aate, »idea», perikuva, tai turvautuaksemme sanaan, jota Aristoteleskin mieluimmin käytti, *muoto* oli yleinen, se, mikä jokaisessa erikoisessa esineessä ja jokaisessa erikoisessa ilmiössä oli sen oleellisimpana osana. Kun taide jäljitteli luontoa, saattoi se nostaa tämän oleellisen osan näkyviin ja niinmuodoin auttaa sitä pääsemään paremmin oikeuksiinsa kuin oli ollut mahdollista todellisuudessa. Taide-esitys ei sentähden ollutkaan Aristoteleen mielestä vain väärä ja harhauttava jäljennöksen jäljennös, vaan se merkitsi sellaista jäljittelyä ja mukailua, joka saattoi tulla todellisemmaksikin kuin sen malli. Tämän mukaisesti oli esteettinen tuotanto oikeutettu toiminnan muotona, joka ansaitsi saada osakseen filosofiankin tunnustuksen. Aristoteles itse antautui innokkaasti tutkimaan runotaidetta, ja mitä hän on kirjoittanut näytelmän rakenteesta ja tehtävistä, on viitannut tietä kaikkien aikojen tutkimukselle, niinkuin eräässä myöhemmässä luvussa tarkemmin esitetään.

Ellei nyt kerran taiteilijain, kuten Aristoteles opetti, ollut pakko jäljittelyssään tai mukailussaan orjallisesti noudatella yksityisiä ilmiöitä, tuli helposti otaksuneeksi, että runoilija, kuvanveistäjä tai maalari saattoi myöskin tuntea olevansa oikeutettu lisäämään teokseensa sellaista, mitä ei aistimusperäisessä todellisuudessa ollut lainkaan olemassa. Sellaista mahdollisuutta Aristoteles ei näytä ottaneen lukuun teoriassaan. Mutta sentapaiseen opinmuodosteluun kiinnitti sitä

enemmän huomiotansa Plotinus, n. s. uusplatonilaisista filosofeista merkittävin. Uusplatonikot palasivat nimittäin siihen Platonin oppiin, että aatteella, oikealla todellisuudella, oli olevaisuutta aivan riippumatta aistimusperäisistä ilmiöistä. Mutta he eivät myöntäneet — ja siinä Plotinus erosi Platonin opista — että mietiskelevä järki saattoi käsittää tämän aatteen. Heidän nähdäkseen havaitsi taiteilijan mielikuvitus perikuvat, ja mielikuvituksensa avulla taiteilijat saattoivat sentähden luoda kuvia ja runoja, jotka eivät ainoastaan olleet todellisempia kuin aistimaailma, vaan joissa myös kirkkaammin kuin filosofien ajatusrakennelmissa kuvastui olioiden oikea olemus. Täten julistettiin esteettinen luomistyö suorastaan arvokkaammaksi toimintamuodoksi kuin järkiperäinen ajattelu. Taidetta ei ainoastaan puolustettu Platonin syytöksiä vastaan, vaan se koroitettiin suorastaan tehokkaimmaksi keinoksi tiedon hankinnassa. Se olikin tärkeintä, mitä sen hyväksi saattoivat esittää vanhan ajan filosofit, joiden ajattelu kiersi tietämisen suuren arvoituksen ympärillä. He olivat joutuneet vakavasti pohtimaan esteettisiä kysymyksiä, sentähden että taide tarjoutui heille noiden suurten vastakohtien, aatteen ja ilmiön, järjen ja aistin välittäjäksi. Mutta he eivät tyytyneet vain määrittelemään esteettisen havaitsemistavan suhtautumista todellisuuteen toiselta puolen ja tietämiseen toiselta puolen. Plotinus esim. antautui syvällisesti ja merkitsevästi tutkimaan taiteellisen mielikuvituksen eri lajeja. Niinpä voidaankin sanoa, että jopa esteettistä erikoistutkimustakin edisti välillisesti se tieto-opillinen suunta, joka oli vanhan ajan filosofiassa vallalla.

Tuli kuluneeksi pitkä aika, ennenkuin esteettiset kysymykset uudelleen joutuivat yhtä suuressa määrässä filosofian huomion esineiksi. Keskiajan vallitseva ajatussuunta suhtautui vihamielisesti esteettiseen elämään semmoisenaan, ja olipa erinäisiä jumaluusopillisia kirjailijoita, jotka olivat

hylkäystuomioissaan yhtä ankaroita kuin Platon. Ne taas, jotka antoivat tunnustuksensa runoilijain ja taiteilijain tuotannolle, näkivät siinä vain keinon edistää erinäisiä uskonnollisia tai siveellisiä tarkoitusperiä. Noudattaen samaa menettelyä, jota on käytetty ja jota yhä vielä käytetään raamatun satujen ja rakkauslaulujen tulkitsemisessa, koetettiin klassillisissa runoteoksissa keksiä sitä tai tätä kristillisten uskontotuuksien vertauskuvallista esitystä. Mitä tässä suhteessa saatiin aikaan esim. Vergiliuksen tulkinnassa, oli usein hyvinkin kekseliästä, mutta sillä ei ollut mitään tekemistä varsinaisen estetiikan kanssa. Ei myöskään ole paljon oppimista niistä mystillisistä tai skolastisista, kauneuden olemusta pohtivista käsiteselvittelyistä, joita tavataan esim. Augustinuksen ja Tuomas Akvinolaisen teoksissa. Keskiajan luomaa rikasta taidetta ja runoutta ei siis vastannut mikään tietoinen ja johdonmukaisesti ajateltu esteettinen teoria.

Sitä mukaa kuin humanistiset aatteet alkoivat saada jalansijaa, muuttui asiain tila kuitenkin toiseksi. Taiteen puolustukseksi ei enää tarvinnut viitata sen kasvattavaan merkitykseen siveysopillisten totuuksien tai uskonnollisen hartauden teroittajana, vaan sitä palvottiin nyt erikoisen tärkeänä keinona yleissivistyksen saavuttamiseksi. Sivistysihanne taas sai ratkaisevat ominaisuutensa vanhan ajan runoudesta ja veistotaiteesta. Renessanssin aikana syntyi niinmuodoin esteettinen arvostelemistapa, joka useimmiten vanhojen mestarien teoksiin nojaten yritti kehitellä sääntöjä hyvälle maulle. Nämä makusäännöt ovat luonnollisesti arvaamattoman tärkeitä sille, joka tahtoo oppia tuntemaan eri tyylisuuntien alkuperää ja kehitystä. Mutta niin hedelmällisiä kuin ne ovatkin kirjallisuuden- ja sivistyshistorian tutkimukselle, eivät ne tarjoa paljoakaan aineksia yleisen, puhtaasti filosofisen estetiikan historialle. Renessanssin taideoppia ei käy yhdistäminen miksikään suureksi järjestelmäksi; siinä on runsaasti huomattavia erikoistutkimuksia eri taiteiden tekniikasta ja edellytyksistä todellisen taiteentuntemisen

saavuttamiseksi, mutta se jättää nuo suuret kysymykset taiteen ja esteettisen havaitsemisen olemuksesta melkeinpä kokonaan koskettelematta. Moiset tehtävät eivät kiinnittäneet taiteen arvostelijain mieltä, eikä taas filosofien huomio ollut niihin vielä suuntautunut. Mutta pian oli koittava aika, jolloin yleisesteettinen probleemi tuli jälleen päivän kysymykseksi. Heti kun oli tieto-opissa alettu teroittaa järjen ja aistien vastakohtaisuutta ja heti kun oli yleisessä maailmanselityksessä uudelleen ja jyrkästi alettu erottaa toisistaan aate ja todellisuus, täytyi aivan samoin kuin vanhalla ajalla herätä tarve filosofisesti puolustaa sitä henkistä toiminnanmuotoa, joka ei ollut puhtaasti järkiperäistä eikä puhtaasti aistimusperäistä ja joka käsitteli asioita, mitkä eivät olleet olennottomia aatteita eivätkä taas yksinomaan pelkkiä luonnonilmiöitäkään, s. o. mitkä eivät olleet »abstraktisia ideoita» eivätkä myöskään »konkreettisia» olioita.

Välillisen sysäyksen siihen, että erikoisesti esteettinen elämä tuli ankarasti tieteellisen käsittelyn esineeksi, antoi Descartes, kun hän opissaan ajattelemisesta ainoana puhtaasti inhimillisenä ja senvuoksi ainoana ihmisarvoisena toimintamuotona hylkäsi kaiken mielikuvituselämän ja kaiken aistimusperäisen havainnon. Oli tosin olemassa muuan taidesuunta, ranskalainen klassisismi, jossa voitiin huomata jonkinlaista yhdenmukaisuutta kartesiolaisen katsantokannan kanssa. Mutta niistä, jotka eivät olleet omaksuneet klassisismin oppeja, tuntui pakostakin liian ankaralta kaiken sen täydellinen tuomitseminen, mikä ei ollut järkiperäistä. Sentähden esiintyikin eri tahoilla pyrkimyksiä saattaa aistimusperäinen havaintotietäminen, mielikuvitus ja tunne-elämä oikeuksiinsa. Englannissa ja Skotlannissa tutkivat monet kirjailijat yleistajuisissa filosofisissa esityksissään juuri niitä inhimillisen sielunelämän aloja, joita Descartes oli halveksinut; Leibniz puolusti »les petites perceptions» opissaan »epäselviä aistimuksia» ja »epävarmaa tietämistä»; Baumgarten esitti *Aestheticas*saan runollisten mielteiden

ajatusopin; ja Kant täydensi sen mitä kaikki nämä edelläkävijät olivat aloittaneet, kun hän teoksessaan *Kritik der Urtheilskraft* (Arvostelukyvyn kritiikki) julisti makuarvostelmain yleispätevyyttä.

Tämä esteettisen havaitsemistavan nostaminen oikeuksiinsa vapautti filosofit ahtaasta järjen ja aistien vastakkaisuudesta, samalla kuin siveysopin tulkitsijat löysivät kaipaamansa sopusoinnun ruumiillisen elämän ja sielullisten tarpeiden välille. Estetiikka toi ratkaisun suuriin ajankysymyksiin ja monessa rauhattomassa mielessä kykeni vain se viemään loppuun taistelun elämänkäsityksestä. Kaksinaisuuden eli »dualismin» vastakohtaisuuksia sovitettiin keskenään sekä käytännössä että teoriassa, saipa oppi taiteesta ja kauneudesta metafyysillistäkin merkitystä. Palaamalla siihen katsantotapaan, joka oli vallinnut vanhalla ajalla, muodostettiin esteettisistä aistimuksista ja mielteistä silta aatemaailman ja ilmiömaailman välille. Aristoteleen ajatukset puettiin uudenaikaisiin määritelmiin tullakseen perustaviksi aineksiksi Hegelin estetiikassa, ja uusplatonilaiset opit esiintyivät jälleen Schellingin romanttisissa teorioissa. Taiteellinen mielikuvitus julistettiin uudelleen keinoksi saada käsitystä siitä esineiden olemuksesta, joka oli salattu tavalliselta havaitsemiselta; kauneus, ylevä, traagillinen ja kaikki muutkin esteettiset käsitteet johdettiin puhtaasti filosofisen ja loogillisen päättelemisen avulla aatteen ja aistimusperäisen todellisuuden suuren kamppailun eri asteista. Niin kasvoivat esteettiset järjestelmät rohkeiksi ajatusrakennelmiksi, joiden suuruus oli valtava sen ajan silmissä, jolloin kaksinaisoppiin perustuva katsantokanta oli kaikki kaikessa, mutta jotka olivat tuomitut kadottamaan merkityksensä, niin pian kuin ihmiset olivat lakanneet kiinnittämästä huomiotansa aatteen ja ilmiön vastakkaisuuksiin. Itse asiassa ei mikään olekaan niin paljon edistänyt estetiikan joutumista huonoon huutoon kuin juuri se seikka, että kuluneen vuosisadan suuret järjestelmät ovat olleet sidottuja vallitseviin

ajansuuntiin. On väitetty kauneusopin jääneen kannalle, jonka yleinen filosofia on jo aikoja sitten sivuuttanut, ja estetiikan teoriaa on pidetty jonkinlaisena hegeliläisyyden ja luonnonfilosofian turvapaikkana, joka enintään voisi tarjota mielenkiintoa voitettujen erehdysten historioitsijoille. Moisia tuomioita langetettaessa on kuitenkin, niinkuin jo aikaisemmin on huomautettu, jouduttu syylliseksi mielivaltaiseen yleistämiseen. On jätetty ottamatta huomioon, että spekulatiiviset esteetikot, vaikka he käyttivätkin menettelytapoja ja lauseparsia, joilla ei ole enää mitään merkitystä tieteessä, ovat kuitenkin tehneet useita tähdellisiä havaintoja, jotka myöhemmän tutkimuksen kannattaa hyvinkin ottaa varteen. Ja ennen kaikkea on jätetty huomioon ottamatta, ettei esteettinen tutkimus suinkaan lakannut niiden hegeliläisten luonnonfilosofien mukana, jotka olivat sommitelleet suuret järjestelmärakennuksensa. Taide- ja kauneusoppi ei tosin voinut, sekä filosofian että taiteen suorittaman kehityksen takia, enää kulkea samoja latuja kuin ennen. Mutta tieteellinen työskentely ei pysähtynyt; se etsi vain uusia päämääriä ja uusia menettelytapoja. Jos suuret aateintoilijat olivat olleet rohkeita päätelmissään, niin kuontuivat tutkijat seuraavan miespolven aikana vaatimattomasti rajoittamaan tehtäviänsä. Kadotettiin uskallus laaja-alaisten yleistämisten tekoon, ja estetiikka joutui itsehillinnän vaiheeseen. Hegelistä ja hänen seuraajistaan, jotka olivat kaikissa yksityisissä ilmiöissä näkevinään yleisiä *aatteita,* käännyttiin Herbartiin, joka selitti, että *muoto* (eli osien yhdiste) oli ainoa puhtaasti esteettinen arvo kaikessa luonnon- ja taiteenkauniissa. Tuollaisen käännähdyksen johdosta tuli estetiikan ala ahtaammaksi entistänsä, mutta tiede läheni siten todellisuutta.

Ratkaiseva askel tähän suuntaan astuttiin silloin, kun Fechner vuonna 1876 julkaisi teoksensa *Vorschule der Aesthetik* (Estetiikan esikoulu), missä taide- ja kauneusoppia käsiteltiin puhtaasti kokemusperäisenä tieteenä. Siinä

oli metafyysillisten ja loogillisten päätelmien tilalle tullut johdonmukainen sielutieteellinen tutkimus; kokeilu, s. o. tarkoituksellisesti saavutettu kokemusperäinen havainto, astui filosofisen mietiskelyn sijaan, ja esteettiset väittämät esitettiin ensimmäisen kerran matemaattisesti sitovan todistelun tukemina. Tosin vaivasivat menetelmiä monet puutteellisuudet, niinkuin luonnollista olikin uraa-uurtavassa teoksessa. Mutta Fechnerin lukuisat seuraajat ovat niitä parantaneet. Kokeilu on täydennetty järjestelmällisillä havainnonteoilla ja tiedusteluilla, ja yhä avarampia osia esteettisten ilmiöiden alueesta on tutkittu läpikotaisin psykofyysillistä työtapaa noudattaen. Että kaikista luonnontieteellisen taide- ja kauneusopin alalla saavutetuista huomattavista tuloksista huolimatta on voitu puhua esteettisen tieteen rappiotilasta, saattaa johtua vain siitä, että nämä tutkimukset eivät ole aina esiintyneet esteettisellä, vaan yhtä usein sielutieteellisellä tai fysiologisella nimellä. Toinen syy tähän asiaintilaan lienee etsittävä siitä seikasta, että kokeilututkimukset ovat säännöllisesti kohdistuneet muutamiin yksityisiin esteettisen elämän muotoihin ja ettei niitä toistaiseksi ole voitu koota erikoiseksi ehyeksi järjestelmäksi.

Olisi kuitenkin enemmän kuin epäoikeutettua väittää, että uudenaikainen estetiikka olisi pelkkää erikoistutkimusta. Vaikk'ei oppijärjestelmien rakentamista harjoitetakaan enää samalla innolla kuin viime vuosisadan alussa ja keskipaikkeilla, pyritään kuitenkin yhä saavuttamaan kokonaiskäsitystä esteettisestä elämästä. Erotus entisyyden ja nykyisyyden välillä on vain siinä, ettei teoriaa enää kytketä metafysiikkaan eikä tieto-oppiin, vaan että sitä lähennetään niihin tieteisiin, joilla on ollut ratkaiseva merkitys uudenaikaiselle maailmankatsomukselle. Taidetta ja kaunista käsitellään biologisina tai yhteiskunnallisina ilmiöinä, s. o. niitä tutkitaan sikäli kuin ne vaikuttavat yhteiskunnan, suvun ja yksityisten ihmisten elämään ja sikäli kuin ne ovat puolestaan näistä riippuvaisia. Tuollaista katsantotapaa noudat-

taen on koetettu järjestää esteettiset ilmiöt yleisten näkökohtien mukaan ja yritetty rakentaa teorioja, joilla olisi pätevyyttä kaikkiin erilaisiin taidemuotoihin samoin kuin kaikkiin erikoisiin kauneusvaikutelmiinkin nähden.

Niinpä kehitetään esim. Tainen teoksessa *Philosophie de l'art* (Taiteen filosofia) täydellinen ja tarkalleen sommiteltu oppijärjestelmä, missä Hegelin aatteet on yhdistetty abbé Dubos'n, Fénelonin ja Montesquieun mietelmiin ympäristön vaikutuksesta henkiseen elämään. Ruskinin taideopissa taas on koossapitävänä voimana kaikkea hallitseva ajatus taiteen ja elämän erottamattomasta yhteydestä, ja siitä on johtunut, että kauneuden vaatimus on muutettu ihmisarvoisten yhteiskunnallisten olojen vaatimukseksi. Kuinka paljon arvostelulla lieneekään korjattavaa Tainen ja Ruskinin opeissa, on tiede kuitenkin aina käyttävä niitä aatteita, joita nämä viime vuosisadan suurimmat esteetikot ovat niin nerokkaasti, vaikkakin niin yksipuolisesti ajaneet. Kaikista sielutieteellisistä, biologisista ja yhteiskunnallisista sovellutuksistaan taide- ja kauneusoppi saa korvauksen niistä aloista, jotka se menetti, kun se irroitettiin metafysiikan yhteydestä. Ja näillä voitoillaan estetiikka on vähitellen hankkiva itselleen arvonantoa niidenkin taholta, jotka ovat tähän asti suhtautuneet siihen ivaten ja pitäneet sitä hyödyttömänä ja turhanaikaisena tietämisen haarana. Jota enemmän opitaan tunnustamaan esteettisen elämän yleisinhimillistä merkitystä, sitä vaikeammaksi käy kieltää sen tieteen välttämättömyyttä, jonka tehtävänä on tämän elämän muotojen ja ilmenemistapojen tutkiminen.

TOINEN LUKU.

ESTEETTINEN ONGELMA.

Niinkuin edellisestä luvusta selviää, voidaan tosiasioihin viittaamalla torjua yksi niistä väitteistä, joihin estetiikan vastustajat useimmiten turvautuvat. Uudenaikainen tieteellinen kirjallisuus ei suinkaan osoita mielenkiinnon taide- ja kauneusoppiin olevan vähenemässä. Päinvastoin. Niinkuin on ollut laita kaikkina aikoina, jolloin yleensä on harrastettu teoreettisia kysymyksiä, antaudutaan nykyäänkin innokkaasti esteettisten ilmiöiden tutkimiseen.

Tämän asiaintilan toteamisella ei ole kuitenkaan vielä osoitettu, että estetiikkaa kannattaisi pitää todellisena tieteenä. Eihän näet ole itsessään lainkaan mahdotonta otaksua, että kaikki se päänvaiva, mitä on nähty esteettisessä tutkimuksessa, on hukattu tuloksettomaan hiuksenhalkomiseen. Tätä, eikä mitään vähempää, onkin tosiaan väitetty tahoilla, missä ei tahdota tunnustaa estetiikan merkitystä. Me emme vieläkään tiedä, niin sanotaan, juuri mitään taiteen todellisesta luonnosta, ja vielä vähemmän me tiedämme niiden ilmiöiden varsinaisesta olemuksesta, joille annetaan tuo kiistanalainen yhteisnimi »kaunis». Moinen väitös olisi, jos sen pätevyys voitaisiin todistaa, luonollisestikin suorastaan musertava niille, jotka pyrkivät saavuttamaan jonkinlaista selvyyttä esteettisistä kysymyksistä. Ja kuitenkaan tämä ei ole vielä pahinta, mitä on sanottu taide- ja kauneusteoriasta. Ei tyydytä näet ainoastaan väittämään, ettei tällä

teorialla ole näytettävänään mitään yleisesti tunnustettuja tutkimuksen tuloksia, vaan tahdotaan lisäksi epäillä, voiko se moisia tuloksia koskaan saavuttaakaan. Viitaten vanhaan sananparteen: »makuasioista ei käy kiisteleminen», yritetään tehdä uskottavaksi, ettei ajatustenvaihto taiteesta ja kauneudesta voi milloinkaan johtaa yhteisymmärrykseen. Esteettistä ajattelua sopisi niinmuodoin verrata monta tuhatta vuotta kestäneeseen väittelyyn, joka luonteensa mukaisesti ei voisi viedä sen parempaan yhteistulokseen kuin tuohon surulliseen päätöslauselmaan: »keskustelu jäi vastaukseksi kysymykseen».

Kun tätä käsitystä käydään torjumaan, kuten luonnollista on, niin on oikeinta ja viisainta ensiksi tunnustaa, ettei siltä suinkaan puutu oikeutuksen varjoa. Kieltämätöntä on, että esteettisten oppien historia tekee hyvin masentavan vaikutuksen henkilöön, joka etsii siitä johtavia, yleisesti omaksuttuja periaatteita. Ja sitäkin vähemmän oudoksuttavaa on, etteivät estetiikan vastustajat ole nähneet siinä historiassa mitään muuta kuin sekasortoa, kun useat taide- ja kauneusteoreetikot ovat aivan erikoisesti pyrkineet nostamaan näkyville edeltäjiensä ajatusten ristiriitaisuuksia. Näin menetellen esiintyvät omat opit sitä itsenäisempinä kaikkien muiden muka täydellisesti erehdyttävien mietteiden taustaa vastaan. Mutta samalla saatetaan huonoon huutoon koko se tiede, minkä osana ovat nekin teoriat, joiden oikeutta itse tahdotaan todistaa. Jos tosiaankin kaikki ne aikaisemmat ajattelijat, jotka ovat lausuneet mielipiteensä taiteesta ja kauneudesta, ovat olleet kykenemättömiä luomaan edes pienintäkään valaistusta esteettisten ilmiöiden todelliseen olemukseen, niin lukija kysyy itseltään, kuinka sitten juuri tämän viimeisimmän kirjoittajan olisi onnistunut selvittää nämä ilmiöt. Hän tuntee jo ennakolta jonkinlaista vastahakoisuutta omaksua teoria, joka on rakennettu liittymättä pienimmälläkään tavalla aikaisempiin oppeihin.

Kaikki esteettisten teoriain historiassa tavattavat määri-

telmät voivat luonnollisesti olla itsessään vääriä, s. o. yksipuolisia tai epätäydellisiä. Mutta eihän ole ajateltavissa, ettei näiden epätäydellisyyksien ja yksipuolisuuksien yhdistelystä voisi saada edes jonkinlaista johtoa omalle ajattelulleen. Meistä nähden pitäisikin sentähden jokaisen esteettisen tutkimuksen alkaa, ei aikaisempien teoriain kieltämisellä, vaan kaikkien niihin mahdollisesti kätkeytyvien totuusarvojen tunnustamisella. Ennenkuin käydään esittämään omia mielipiteitä esteettisistä ilmiöistä, on järkevintä osoittaa, että nämä ilmiöt voidaan kaikista vastaväitteistä huolimatta ottaa hedelmällisen keskustelun alaisiksi. Tulee todistaa, että kaikista lukuisista yksityisten teoriain välisistä ristiriitaisuuksista huolimatta sittenkin on olemassa muutamia yhteisiä ajatuksia, joista teoreetikot ovat päässeet yksimielisyyteen. Ja juuri tältä yhteiseltä pohjalta on lähdettävä, jos tahdotaan kehittää jotakin omaa teoriaa taiteesta ja kauneudesta ja samalla toivoa muidenkin siihen yhtyvän.

Tämän käsityskannan mukaisesti on sentähden ensimmäisenä tehtävänämme erilaisista esteettisistä teorioista etsiä yhteisiä määrittelyjä taiteen ja kauneuden olemuksesta. Moista yritystä vaikeuttaa tosin se seikka, että esteettisessä kirjallisuudessa vallitsee suuri lausetapojen ja oppisanojen yhdenmukaisuuden puute. Mutta jos ryhdytään tehtävään ilman ennakkomielipiteitä, ei se kuitenkaan osoittaudu niin mahdottomaksi ratkaista, kuin on usein väitetty. Eri teoriain yhdenmukaisuus on nimittäin paljoa suurempi kuin pintapuolinen tarkastelu saisi luulemaan, ja itse asiassa onkin valittavana useita eri väitteitä, jotka — jos kohta vaihtelevasti lausuttuina — ovat yhteisiä useimmille esteettisille kirjailijoille. Tässä teoksessa on meistä näyttänyt soveliaimmalta, samoin kuin muutamissa aikaisemmin suorittamissamme tutkimuksissa, ottaa lähtökohdaksi muuan oppilause, jota eivät ainoastaan kaikkein useimmat esteetikot ole esittäneet, vaan joka myöskin on sopusoinnussa sekä taiteilijain

lausunnoissa tavattavan että yleisessä kielenkäytössä ilmenevän käsityksen kanssa.

Tarkoittamamme oppilause ei ilmoita mitään määrättyä siitä, mitä taide ja kauneus sisimmässään ovat — ja sehän on vain sitä edullisempaa, koska me siten voimme jatkaa pohdintaamme minkään määritelmän meitä sitomatta — mutta se rajoittaa kielteisesti esteettiset ilmiöt kaikista niistä ilmiöistä, joihin ei voida sovelluttaa tätä nimitystä. Tämä määritelmä taidetuotantoon kohdistettuna sisältää sen ajatuksen, ettei teosta, joka palvelee jotakin ulkonaista, hyödyllistä päämäärää, voida pitää esteettisenä sikäli kuin se tätä päämäärää palvelee. Myönteiseen muotoon laadittuna tämä määritelmä julistaa, että esteettisillä tuotteilla ja ilmaisuilla on oma omituinen tarkoituksensa ja että ne ovat riippumattomia kaikista niiden olemukselle »vieraista», s. o. käytännöllisistä tai tietopuolisista harrastuksista. Sielutieteelliselle kielelle käännettynä merkitsee tämä, etteivät suhdetta, johon me asetumme taiteen tai luonnon meille tarjoamiin esteettisiin vaikutelmiin, määrää mitkään sellaiset näkökannat, jotka koskevat näiden vaikutelmien arvoa meidän järki- tai tahdonelämällemme. Ja keskitettyyn muotoon puristettuna se lausuu, että esteettiset ilmiöt ovat, saksalaisten filosofien sanaa käyttääksemme, *Selbstzwecke,* »itsetarkoituksia», ja että taideteokset ovat *autotelisen,* s. o. itsetarkoituksellisen toiminnan tuloksia.

Viittauksia tähän esteettiseen riippumattomuuteen tai, niinkuin sitä myöskin voisi mukavasti nimittää, taiteen ja kauneuden itsetarkoitukselliseen luonteeseen esiintyy jo kreikkalaisilla filosofeilla, jotka pyrkivät erottamaan taiteen filosofiasta toiselta puolen ja käytännöllisestä toiminnasta toiselta puolen. Niinä aikoina taas, jolloin jumaluusopilliset ennakkoluulot tai järkeisperäinen, hyötyä tavoitteleva katsantokanta painoivat taide-elämää, kadotettiin tämä erotus näkyvistä. Taiteilijat ja arvostelijat ponnistivat silloin luonnollisessa puolustautumishalussaan voimiaan todistaakseen,

että esteettisellä luomistyöllä oli välitöntä hyödyllisyysarvoakin. Mutta tämä kanta, joka otaksuttavasti oli useissa tapauksissa vain vastenmielisesti omaksuttu, hylättiin heti kun se osoittautui tarpeettomaksi. Niin pian kuin järkeisyys ja hyödyllisyysoppi olivat menettäneet vaikutusvaltansa ihmisten mieliin, alkoi filosofia uudelleen pystytellä aitoja esteettisten ilmausten alueen ympärille, erottaakseen sen siten kaikista muista elämän alueista. Niinpä esiintyykin esteettinen itsenäisyysvaatimus kaikilla niillä suurilla ajattelijoilla, jotka ovat laskeneet perustuksen uudemman ajan esteettiselle tieteelle. Kant määräsi suunnan myöhemmille teorioille selittäessään kauneuden sellaiseksi, joka miellytti *ohne Begriff und ohne Interensse,* ilman käsitettä, välittömästi, ja ilman henkilökohtaisia pyyteitä ja pyrkimyksiä; Schiller koetti selittää »pyyteetöntä» taidetoimintaa ja kauneusnautintoa vertaamalla sitä leikkiin, jota harjoitetaan ajattelematta mitään todellista tulosta; Schopenhauer ylisti esteettistä elämää elämänä, missä ihminen vapautui tahtomasta, sensijaan vaipuakseen puhtaaseen, »pyyteettömään» mietiskelyyn; ja uudemmat teoreetikot, olivatpa he sitten aatteen tai todellisuuden miehiä, hegeliläisiä tai darwinisteja, ovat erilaisin perustein liittyneet kannattamaan samaa pohja-ajatusta taiteen ja kauneuden riippumattomuudesta käytännöllisen elämän tarkoituksiin nähden.

Tällä opilla esteettisen toiminnan »itsetarkoituksesta» on ollut, niinkuin sopii odottaakin, vielä suurempi merkitys taiteilijoille kuin filosofeille. Tässä suhteessa ei tarvitse antaa kovinkaan suurta arvoa sille seikalle, että maalarit ja runoilijat melkein samoihin aikoihin kuin ajattelijat olivat alkaneet puolustaa esteettisen elämän riippumatonta luonnetta, tahallisesti pyrkien eristämään luomistyötään käytännöllisestä jokapäiväisestä elämästä — joko sitten kohoutumalla sen yläpuolelle ylhäiseen yksinäisyyteen tai pakenemalla sitä romanttisten unelmain maille — sillä se oli ohimenevä ajanvirtaus, jota kylläkin pian seurasivat aivan toi-

set suunnat. Huomattavaa ja kaikiksi ajoiksi pätevää sitävastoin on, että myöskin realistiset ja naturalistiset taiteilijat, mikäli he yleensä ovat ilmaisseet ajatuksiaan työstään, ovat säännöllisesti puhuneet samassa hengessä kuin enimmät filosofit. Eivät edes nekään, jotka ovat omille teoksilleen antaneet jonkin siveellisen tai valtiollisen sivutarkoituksen, liene taipuvaisia väittämään, että esteettinen luomistyö ylipäänsä tarvitsisi oikeutuksekseen tuollaisia tarkoitusperiä. Itsetarkoitusoppi oli taiteen riippumattomuudenjulistus, ja uudemman ajan taiteilijain joukossa on vain häviävän pieni osa sellaisia, jotka eivät olisi valmiita puolustamaan tuota riippumattomuutta kaikilta hyökkäyksiltä.

Ne, joilla on kokemusta taiteesta vain vastaanottajina, eivät luonnollisesti ole oikeutettuja puhumaan sen olemuksesta yhtä varmasti kuin sen varsinaiset harjoittajat. Mutta kuitenkaan ei voitane pitää röyhkeytenä, jos pelkkä katselijakin liittää taiteilijain väitteisiin ne vaikutelmat, joita on saanut heidän teoksistaan. Sillä niin vähän kuin katselija saattaakin tietää siitä, miten taide syntyy, tietää hän ainakin jotain siitä vaikutuksesta, mikä sillä on yleisöönsä. Ja tässä suhteessa ei voine vallita vähintäkään erimielisyyttä niiden kesken, jotka ovat kerrankin seisseet suuren taiteen edessä. Kokemuksemme sanoo meille tosin, että sävelistä, runoista ja kuvista lähtee vaikutuksia, jotka voivat muodostua käänteentekeviksi elämässämme, jotka jalostavat siveellistä katsantokantaamme, avartavat elämän- ja maailmannäkemystämme, karkaisevat kestämiskykyämme, milloin meitä vaikeudet koettelevat, ja herkistävät tunnealttiuttamme niiden tapausten varalle, jolloin joku toinen kärsii — mutta me tiedämme myös, ettei taiteilijan innokkainkaan pyrkimys ylentää mieltämme, valistaa älyämme tai jalostaa siveellistä tajuntaamme kykene hituistakaan lisäämään hänen tuotantonsa puhtaasti *esteettistä* arvoa. Ja me tiedämme, että se merkitys, joka taideteoksella on itsessään, lainkaan ottamatta lukuun sen välillisiä vaikutuksia, on niin suuri, ettei sen ole-

mista milloinkaan tarvitsisi meidän silmissämme puolustaa viittaamalla joihinkin sille vieraisiin tarkoitusperiin. Se »hyödyttömyys», jokapäiväistä sanantapaa käyttääksemme, joka esteettisen elämän vastustajain mielestä tekee taiteen kokonaan turhanaikaiseksi touhuksi, on ominaisuus, jonka puolustamista todellinen taiteen ystävä ei edes katsoisi tarpeelliseksi. Vaikka emme siis tuntisikaan filosofien käsitemäärittelyjä, johtaisivat niinmuodoin jo puhtaasti yksilölliset vaikutelmamme meidät kannattamaan oppia taiteen itsetarkoituksellisesta luonteesta. Ainakin tässä yhdessä seikassa yhtyy maallikkokäsitys erinomaisesti tieteelliseen teoriaan. Sentähden pitäisikin n. s. itsetarkoitukseen perustuvan tunnusmerkin, joka määritelmien mukaan soveltuu kaikkiin erilaisiin taidemuotoihin yhtä hyvin kuin n. s. luonnonkauneuteen, tarjota paras lähtökohta jokaiselle yleiskatsaukselliselle esteettiselle tutkimukselle.

Ei kuitenkaan riitä, että »itsetarkoitus» on nostettu näkyville ensimmäiseksi huomattavaksi seikaksi, minkä kohtaamme esteettistä elämää tarkastellessamme. Tämä *datum* on samalla *quaesitum*; väittämään kätkeytyy tehtävä. Sillä eihän voitane pitää muuna kuin arvoituksellisena sitä asianlaitaa, että ihmiset ovat niin suuresti innostuen saattaneet omistaa toimintansa sellaiselle ja etsiä nautintoansa sellaisesta, mikä teorian mukaan on kokonaan riippumatonta käytännöllisistä harrastuksista ja käytännöllisestä hyödystä. Jos pysytään siinä käsitystavassa, joka on vallitsevana taideteoreetikkojen, taiteilijain ja taiteenystäväin keskuudessa, joudutaan sentähden muodostamaan erinäisiä suuria peruskysymyksiä, jotka ennen kaikkea vaativat vastausta: kysymys siitä, kuinka taide, s. o. itsetarkoituksellinen luomistyö, on voinut syntyä ja kehittyä elämässä, missä taistelu olemassaolosta jättää niin vähän tilaa »hyödyttömille» harrastuksille; kysymys siitä, kuinka ihmiset ovat joutuneet pitämään arvossa toimintaa, joka ei tarjoa heille mitään hyödyllisiä etuja; ja vihdoin kysymys siitä, mikä saa meidät

nauttimaan sellaisista elämän- ja luonnonilmiöistä, joilla ei ole mitään merkitystä käytännöllisille pyrkimyksillemme.

Kun nämä kysymykset on muodostettu, tuntuu siltä, kuin olisimme päässeet hyvän matkaa eteenpäin. Ratkaisu, joka on vaikein tehtävä, on tosin vielä jäljellä, mutta paljon on jo kaikessa tapauksessa voitettu, jos on onnistuttu löytämään varma lähtökohta. Sentähden näyttääkin siltä, kuin voisimme välittömästi siirtyä tutkimaan, mitkä ovat ne »omat tarkoitusperät», joita esteettinen luomistyö ja esteettinen nauttiminen tavoittelevat. Kuitenkin osoittautuu asiaa lähemmin tarkastettaessa, ettei kysymyksen asettaminen vielä olekaan niin selvä, kuin olimme kuvitelleet. Edellä on tosin sanottu, että itsetarkoituksellista tunnusmerkkiä kannattavat useimmat taideteoreetikot, taiteilijat ja taiteenystävät, ja niinikään on viitattu siihen, että tämä seikka tarjoaa todennäköisyysperustetta tunnusmerkin pätevyydelle. Mutta pelkkä todennäköisyys ei voi riittää sille, joka on ryhtynyt etsimään ratkaisua vaikeaan ja työlääseen ongelmaan. Täytyy päästä täydelliseen vakuuteen siitä, että mainittu tunnusmerkki säilyttää pätevyytensä silloinkin, kun sitä tarkastellaan kokonaan toiselta näkökannalta kuin mitä esteetikot ovat seuranneet.

Perustuvathan kaikki ne todisteet, joita taideteoreetikot, taiteilijat ja taiteenystävät ovat esittäneet, yksilöllisiin havaintoihin niistä sielullisista tiloista, joita taide synnyttää koulituissa tarkastelijoissa. Niillä on todistuskelpoisuutta jokaiselle, joka on kokenut samanlaisia tiloja, mutta ne eivät saa vakuutetuksi ketään, joka on vieras esteettiselle käsitystavalle. Eikä niihin ennen kaikkea voida vedota esteettisen elämän kehitystä historiallis-yhteiskunnalliselta kannalta pohdittaessa. Uudenaikainen historiatiede, joka arvostelussaan asettuu yleensä varovaiselle ja epäilevälle kannalle, ei näet tyydy runoilijan lausuntojen ja tunteiden todistusten antamiin perusteihin; se vaatii epäämättömiä tosiasioita, ja

kun ei voida esittää mitään selvästi havaittavia tosiasioita tukemaan oppia esteettisen elämän itsetarkoituksellisesta luonteesta, niin ovat monet taiteen historian tutkijat kieltäytyneet omaksumasta tätä oppia.

Nämä tutkijat eivät ole kieltäneet sitä seikkaa, että taiteellinen luomistyö useinkin saattaa taiteilijasta itsestään tuntua täysin riippumattomalta toiminnalta, s. o. että hänestä luodessaan on niinkuin ei häntä johtaisi mikään muu pyrkimys kuin antaa teokselleen korkein mahdollinen esteettinen täydellisyys. Ei myöskään kiistellä siitä, että esteettisiä vaikutelmia voidaan arvostaa niiden itsensä takia, ja että yleisö siis saattaa pitää taidetta puhtaana itsetarkoituksena. Ei kiistellä, sanomme, sen vuoksi, että nämä tutkijat eivät yleensä huoli sielullisista ilmiöistä eivätkä filosofisista teorioista. Mutta sensijaan he viittaavat erinäisiin puhtaasti historiallisiin seikkoihin, jotka ovat omansa järkyttämään uskoa n. s. itsetarkoituksellisen tunnusmerkin eli *kriterion* pettämättömyyteen. Tämäntapaiset vastaväitteet, joita voidaan tukea vetoamalla varmoihin tosiasioihin, ovat estetiikan teorialle paljoa vakavalaatuisempia kuin mikään muu arvostelu. Sentähden meidän onkin välttämätöntä, ennenkuin käymme edemmä tutkimuksessamme, ottaa perinpohjaisen tarkastelun alaiseksi kaikki, mitä uudenaikaiset yhteiskunnantutkijat ja historioitsijat voivat esittää esteettisen elämän riippumattomuusoppia vastaan.

Sitä tehdessä on edullisinta aloittaa niistä todisteista, jotka koskevat uudenaikaisen, täysin kehittyneen taiteen tulkintaa. Jos olisi totta, sanovat esteettisen teorian vastustajat, että jokainen taiteen tuote olisi itsetarkoituksellisen toiminnan tulos, niin pitäisi taiteen piiristä erottaa pois kaikki sellaiset teokset, jotka todistettavasti ovat syntyneet palvelemaan jotakin ei-esteettistä tarkoitusta, samoin kuin olisi myöskin katsottava teoksen arvon esteettisenä tuotteena vähenevän, niin pian kuin voitaisiin osoittaa jonkin ei-esteet-

tisen tarkoitusperän vaikuttaneen sen syntyyn. Mikäli rajoitutaan tutkimaan taideilmiöitä puhtaasti esteettiseltä näkökannalta, voitaneen ehkä sellaista periaatetta sovelluttaa kaikessa ankaruudessaan. Mutta jos ryhdytään ottamaan selkoa taideteosten synnystä, noudattamalla historiallisia, yhteiskuntatieteellisiä ja sielutieteellisiä tutkimustapoja, niin huomataan piankin, että hyvin suuri osa esteettistä luomistyötä ei täytä mittaa. Mitä pitemmälle uudenaikainen arvostelu ulottaa tungettelevat uurintansa taiteilijain yksityiselämään, sitä useammin käy selville, että jonkinlainen sivuharrastus — henkilökohtainen, valtiollinen, siveellinen tai uskonnollinen — on sekaantunut toimintaan, jonka pitäisi määritelmän mukaan olla täydellisesti vapaa kaikista »sivuharrastuksista». Moiset opetukset ovat johtaneet taiteen historian tutkijoita vastustamaan teoriaa esteettisestä itsetarkoituksesta, eikä olekaan hevillä kiellettävissä, että heillä on ollut ainakin näennäistä syytä vastustukseensa. Esteetikon, joka kaikkia historiallisia tosiasioita uhmaten yhä pitää kiinni esteettisestä tunnusmerkistä, on ainakin pakko myöntää, että puutteellinen tieto taideteosten syntymisehdoista voi helposti erehdyttää arvostelijan antamaan taiteen nimen aikaansaannoksille, jotka eivät hyväksytyn määritelmän mukaan voi mitenkään vaatia sitä arvoa.

Tämänlaisen erehtymisen vaara on luonnollisesti vieläkin suurempi, kun on kysymys jostakin kaukaisesta, heikosti kehittyneestä tuotteesta, jonka syntymisehdot vain vaillinaisesti tunnetaan. Jos on vaikeata sovelluttaa esteettistä riippumattomuustunnusmerkkiä täysin kehittyneeseen taiteeseen, niin käy moinen sovelluttaminen suorastaan mahdottomaksi villien ja barbaarien tuotteisiin nähden. Ne tutkimukset taiteen synnystä, joita yhteiskuntatieteelliset tutkijat ovat viime vuosikymmeninä suorittaneet, ovatkin sentähden olleet suuressa määrin omansa järkyttämään uskoa esteettiseen itsetarkoitukseen. Kaikissa niissä tapauksissa, jolloin jonkin alhaisella kehitysasteella olevan kansanhei-

mon taidetta on tarkemmin tutkittu, on käynyt selville, että mikä asiaan perehtymättömästä saattoi näyttää puhtaasti esteettiseltä ilmaukselta, onkin todellisuudessa täynnä käytännöllistä, ei esteettistä sisällystä. Aseiden ja työkalujen leikkaukset, ihopiirrosmallit ja kudotut tai palmikoidut koristeet, joita asiaan perehtymätön katselija on taipuvainen pitämään puhtaasti taiteellisina sommitelmina, selitetään nykyään uskonnollisiksi vertauskuviksi, omistusmerkeiksi tai kirjoituskuvioiksi. Tanssit ja näytelmäesitykset, joissa ei ainoakaan piirre anna aihetta epäillä mitään käytännöllistä tarkoitusperää, muodostuvat taas tutkijain selittäminä taikatempuiksi tai uskonnollisiksi jumalanpalvelusmenoiksi, joiden avulla esiintyjät luulevat saavuttavansa todellisia etuja. Eikä siinä kaikki. On olemassa useita taideilmiöitä, joiden hyötymerkitys ei ole kuviteltua, vaan todellista laatua. Sotatanssit esim. edistävät ilmeisesti rohkeuden kiihoittamista; työlauluilla taas on merkityksensä ponnistuksen keventämisessä ja yhteisen toiminnan vaatimien liikkeiden johtamisessa. Ja juuri näiden käytännöllisten etujensa takia ovatkin epäilemättä säveltaide ja tanssi saavuttaneet niin hämmästyttävän korkean kehityskannan alhaisempien kansojen keskuudessa. Taiteen historiaa käsiteltäessä onkin sentähden suorastaan pakko ottaa lukuun myös se »vieras tarkoitusperä», jota ei tunnusteta abstraktisessa teoriassa. Jopa olisi kerrassaan mahdotonta vetoamatta ei-esteettisiin selitysperusteihin edes yrittääkään käsitellä esteettisen toiminnan varhaisimpia kehityskausia.

Jos nimittäin jokainen taideilmiö olisi itsetarkoitus, joka olisi kokonaan eristetty kaikista käytännöllisistä pyrkimyksistä, niin olisi vaikeata käsittää, kuinka taidetta on saattanut esiintyä kansanheimojen keskuudessa, jotka eivät vielä ole oppineet luomaan — tai edes kaipaamaan — alkeellisimpiakaan tarve-esineitä. Ylellisyyden vaatimukset olisivat niinmuodoin saaneet osakseen huomiota aikaisemmin kuin välttämättömyyden, ja elämä olisi sielläkin, missä sen ehdot

ovat mitä ankarimmat, sallinut niiden voimien tuhlausta, jotka niin tyyten tarvitaan taistelussa olemassaolon puolesta. Tämä soveltuisi niin vähän kaikkeen siihen, mitä muutoin tiedetään alhaisella kehitysasteella olevan ihmisen olosuhteista, että taiteen korkea kukoistus alkuperäisten kansojen keskuudessa näyttäisi suorastaan uskomattomalta ilmiöltä, joka uhmaisi jokaista järkiperäistä selitysyritystä. Osoittamalla, kuinka läheisessä ja erottamattomassa yhteydessä villien ja barbaarien taideilmiöt ovat heidän ei-esteettisen toimintansa kanssa, on kehitysopillisten taidehistorioitsijain kuitenkin onnistunut ratkaista tämä arvoitus. Alhaisempien kansanheimojen tansseilla, koristuksilla ja osittain myös kuvaamataiteilla on tosin, niinkuin jokainen matkakertomus ja jokainen kansatieteellinen museo osoittaa, epäämätön esteettinen arvo. Mutta me emme enää kummastele tämän tuotannon rikkautta, kun tiedämme, että alkuperäisen ihmisen taide on harvoin vapaata ja »vailla sivuharrastuksia», vaan että sillä päinvastoin on säännöllisesti jokin kuviteltu tai todellinen hyötytarkoitus, jopa että se usein kuuluu suorastaan käytännöllisen elämän välttämättömyyksiin.

On tietenkin houkuttelevaa sovelluttaa korkeampaankin taiteeseen selitystapaa, joka näin esteettisen kehityksen alkuajoista kysymyksen ollen näyttää voivan ratkaista monet vaikeudet. Taide-elämän kukoistusta edistää aina, sanotaan, taideilmiöiden läheinen liittyminen käytännölliseen elämään. Mitä enemmän kehitysopillinen ja yhteiskuntatieteellinen käsitystapa leviää, sitä enemmän opitaan muka koko esteettisessä elämässä havaitsemaan niiden ei-esteettisten, »sivutarkoituksellisten» tekijäin vaikutusta, jotka ovat niin erikoisen selvästi merkittävissä alhaisemmassa taiteessa. Niinpä ei tyydytäkään enää, niinkuin arvostelijat ja elämäkertojen kirjoittajat ovat pitkiä aikoja tehneet, osoittamaan, miten »itsetarkoituksellinen» aines yksityisten taiteilijain tuotannossa sekaantuu »vieraisiin» tarkoitusperiin, vaan yhä yleisemmin totutaan pitämään taidetta kokonaisuu-

dessaan toimintana, joka ei ole eristetty muista elämänharrastuksista, vaan jota päinvastoin ei koskaan voida täysin ymmärtää eikä selittää muutoin kuin tutkimalla sitä niiden yhteydessä.

Tässä onkin oleellisin osa siitä, mitä voi kuvitella yhteiskuntatieteellisen koulutuksen saaneella historioitsijalla olevan esittämistä esteettisestä itsetarkoituksesta. Hän olisi taipuvainen taidetta selittäessään panemaan pääpainon juuri niihin näkökohtiin, joiden merkityksen esteettiset teoreetikot ovat kieltäneet. Ja arvatenkin hän luulisi todistelullaan syösseensä täydellisesti kumoon esteettisen teorian varsinaiset perustukset.

Oppi taide- ja kauneuselämän riippumattomuudestahan muodosti, niinkuin on aikaisemmin esitetty, yhteisen kohdan muutoin keskenään ristiriitaisissa esteettisissä teorioissa. Näyttäneekin sentähden siltä, kuin meidän täytyisi, päästäksemme hylkäämästä uskoa esteettisen ajattelun kykyyn saavuttaa oikeita tuloksia ja uhraamasta äsken esittämäämme tehtävän määrittelyä, ennen kaikkea pyrkiä kumoamaan uudempain historioitsijain ja yhteiskuntatieteilijäin taidekäsitystä. Tässä teoksessa ei kuitenkaan ryhdytä yrittämäänkään sellaista kynäsotaa. Meidän käsityksemme mukaan olisi hedelmätöntä antautua kiistelemään historiallisyhteiskunnallisen taideopin metodeista, sillä nämä metodit ovat *eittämättömästi oikeita* siihen tarkoitukseen nähden, mitä ne palvelevat. Mutta siihen ei sisälly, että meidän olisi pakko luopua siitä näkökannasta, jonka teoreettiset esteetikot ovat omaksuneet. Ne kaksi käsitystapaa, jotka on tässä, todistelun selvyyden takia, asetettu vastakkain ja joiden edustajat ovat usein olleet riidassa keskenään, eivät nimittäin ole niin sovittamattomia, kuin tieteellisten kiistelyjen perusteella saattaisi luulla.

Löytääksemme välittävän kohdan tarvitsee meidän vain

päästä selville siitä, että noilla eri tahoilla on oikeastaan puhuttu eri asioista. Taidehistorioitsijat ovat ensi sijassa ottaneet huomioon ulkokohtaiset taideteokset ja niiden syntymistavan, kun taas esteettiset teoreetikot ovat pitäneet silmällä sisäisiä vaikutelmia, joita nämä teokset herättävät katsojassa. Kaikessa, mikä koskee historiallista kehitystä, ovat edelliset voineet vedota riidattomiin tosiasioihin käsityksensä tueksi, mutta eivätpä jälkimmäisetkään ole luoneet oppiaan tyhjästä. Meistä nähden ei ole ajateltavissa, että yleisesti omaksuttu taidefilosofinen käsityskanta olisi voitu perustaa tyhjälle otaksumalle. Yksin se tosiasia, että niin monta teoriaa on esitetty selittämään esteettistä »itsetarkoitusta», tarjoaa riittävän todistuksen siitä, että tätä käsitettä vastaa sielullinen todellisuus. Voidaan kyllä myöntää, ettei esteettinen riippumattomuus ole taiteilijain tuotannossa niin täydellinen, kuin vanhemmat filosofit ovat halunneet tehdä uskottavaksi, ja ettei erinäisissä todellisuustapauksissa voida varmasti osoittaa »itsetarkoituksellisen» pyrkimyksen vaikutuksia. Mutta kaikesta, mitä tiedämme taiteilijain työskentelemistavasta, käy epäämättömästi ilmi, että on olemassa pyrkimys tehdä teos »omaksi tarkoituksekseen». Ja yleisössäkin voidaan havaita taipumusta — joka vahvistuu sivistyksen kohotessa — arvostaa taidetta vain sen itsensä takia, s. o. katsella tai kuunnella sen tuotteita puhtaastaan esteettisellä tarkkaavaisuudella. Nämä »pyrkimykset» ja »taipumukset» ja tämä »tarkkaamistapa» eivät käy »tosiasioista» niiden tutkijain silmissä, jotka askaroivat yksinomaan taiteen objektiivisen kehityshistorian selvittelemisessä. Mutta ne saavat tosiasiallisen merkityksen sen mielestä, joka etupäässä kiinnittää huomionsa taiteeseen sielullisena ilmiönä, ja joka näkee estetiikassakin luvun ihmishengen kehityshistoriaa. Jos tutkimustehtävät käsitetään tällä tavalla, voidaan rauhassa käyttää sanoja taide, taiteellinen luomistyö ja taideteos antamalla niille se merkitys, jonka teoreettinen estetiikka on määrännyt. Tulee vain kus-

sakin erikoistapauksessa muistaa, että käsiteltävänä on sielullinen todellisuus, ja että, todistelun selvyyden lisäämiseksi, jätetään ulkokohtaisista taideteoksista huomioon ottamatta osa niiden ominaisuuksia, s. o. ei-esteettiset ominaisuudet, niin että käsittelyssä joudutaan pitämään silmällä vain sekoittamattomasti esteettistä ainesta.

Ne, jotka ovat vastustaneet esteettisen opin pätevyyttä, saattavat kuitenkin tyydytyksekseen huomauttaa, että moinen »ehdoton», absoluuttinen taideteos, johon teoreetikot turvautuvat, on tyhjää kuvittelua, ajattelemisen tulosta, jota vastaavat vain erinäiset taiteilijain ja heidän yleisönsä »taipumukset» ja »pyrkimykset». Me emme voi kumota tätä väitettä, mutta voimme sensijaan palauttaa sen vastustajillemme. Me voimme näet kysyä, onko tosiaankin mahdollista edes alhaisimpien kansojen esteettisessä tuotannossa osoittaa sellaisia »taideteoksia», joista uudemmat kansa- ja yhteiskuntatieteilijät puhuvat, s. o. sellaisia runoja, elenäytelmiä, maalauksia ja koristeita, jotka palvelisivat yksinomaan käytännöllisiä, s. o. taloudellisia, valtiollisia tai uskonnollisia tarkoitusperiä? Mehän emme voi nähdä näitä alkeellisia aikaansaannoksia tarkastelematta niitä samanlaisella mielenkiinnolla, jota tunnemme oman, ainakin suhteellisesti »vapaan» ja esteettisesti riippumattoman taiteemme tuotteita kohtaan. Näin ollen tulee kysyneeksi, emmekö tee vääryyttä barbaarisille ja villeille kanssaihmisillemme, kun luulemme, etteivät he kykene katselemaan taidettaan jotakuinkin samaan suuntaan käyvällä esteettisellä mielenkiinnolla. Ja voidaanko järjellisesti edellyttää, ettei luonnonkansojen taiteilijoilla ole luomistyössään edes aavistusta niistä tunteista, joiden valtaamana korkeammalle kehitysasteelle kohonnut taiteilija luo teoksensa »esteettisessä riippumattomuudessa»? Emme luule olevan oikeutta moiseen otaksumiseen. Jos vielä kerran lähemmin tarkastelemme kehitysopillista todistelua, niin käykin itse asiassa selville, ettei sen perustelujen joukossa ole ainoatakaan, joka pakottaisi meidät omaksumaan

niin halvan käsityksen alhaisempien ihmisheimojen taide-elämästä.

Meidän täytyy kyllä edellyttää — siinä on myönnettävä hyötyteoreetikoitten olevan oikeassa —, että esteettinen huomiokyky on ollut peräti kehittymättömällä asteella siihen aikaan, jolloin ei mitään taidemuotoa ollut vielä syntynyt. Mutta niin pian kuin käytännöllisen elämän tarpeet olivat antaneet aihetta erinäisiin ulkokohtaisiin luomuksiin, jotka vastasivat taideteokselle asetettavia teknillisiä vaatimuksia, oli myöskin esteettinen tarkastelu saanut päämäärän, johon se saattoi suuntautua. Me kuvittelemmekin sentähden, että esim. jotakin elenäytelmää eli pantomiimia tai tanssia, jota alkuaan esitettiin taikavaikutuksen aikaansaamiseksi, piankin alettiin niin katselijain kuin esiintyjäinkin taholta arvostaa myöskin sen tarjoaman huvituksen kannalta. Samoin täytyy meidän otaksua muidenkin taidemuotojen alalla esteettisen tekijän jo varhain sekaantuneen hyötyharrastuksiin. Niin on varmaankin ollut asian laita, yksinkertaisen esimerkin valitaksemme, koristeellisen taiteen synnyssä ja arvostamisessa.

Kansatieteelliset tutkijat ovat kieltämättä oikeassa väittäessään, että ne koristukset, joilla villit somistavat aseitaan ja työkalujaan, on kyhätty siinä toivossa, että niiden avulla saavutettaisiin jotakin käytännöllistä etua. Emme voi kieltää, että se, mikä meistä näyttää puhtaasti koristeelliselta kuviolta, useissa tapauksissa onkin joko omistusmerkki, salaisen kuvakirjoituksen koukero tai uskonnollis-taikaperäinen symboli, jonka katsotaan suojelevan esinettä pahoilta vaikutuksilta tai lisäävän sen avulla suoritettujen tekojen tehoa. Mutta me emme suostu myöntämään, ettei näiden esineiden valmistaja tai omistaja olisi huomannut koristelun tehneen niitä kauniimmiksi, kuin ne sitä ennen olivat olleet. Tekee mieli kuvitella, että alkeellinen ruukuntekijätär, tämä itsetiedoton taiteilija, jollakin hetkellä on kohottanut maljakkoansa kädellään ja havainnut, että se pyhine kirjoitusmerk-

keineen ja vertauskuvineen, taidokkaine koristeineen tai hullunkurisine piirroksineen oli esine, joka saattoi tuottaa hänelle iloa senkin jälkeen, kun taikavoimainen somistus oli täyttänyt hyödyllisen tehtävänsä, ja tuottaa tätä iloa kokonaan riippumatta niin tästä kuin kaikista muistakin hyödyllisistä tehtävistä. Ja samalla hän on myöskin tuntenut, vaikkakin vain hämärästi aavistaen, sen ajatuksen oikeuden, jonka Keats on tajunnut ja ilmaissut kauniimmin kuin kukaan muu:

A thing of beauty is a joy for ever:
Its loveliness increases; it will never
Pass into nothingness; but still will keep
A bower quiet for us, and a sleep
Full of sweet dreams, and health, and quiet breathing. [1]

Niinkuin kaikki inhimillisen toiminnan muodot on taidekin kasvanut puutteesta ja työstä, niin, voidaanpa sanoa taistelusta, sillä kaikki työhän johtuu siitä ikuisesta taistelusta, jolle on annettu nimi *the struggle for life* (taistelu olemassaolosta): taistelusta luontoa vastaan, taistelusta kilpailijoita ja vihollisia tai tuntemattomia voimia, jumalia ja pahoja henkiä vastaan, niin ihmisen sisimmässä kuin hänen ulkopuolellaankin. Mutta taide on myöskin ilmestyessään tarjonnut ihmiselle mahdollisuuden elää, vaikkakin vain mielikuvituksessaan, sellaisessa maailmassa, missä taistelua ei ole. Sentähden onkin aina niin hellittämättömästi pidetty kiinni siitä seikasta, että esteettinen luomistyö ja nauttiminen ovat »pyyteettömiä». Samalla kuin olemme oppineet katselemaan jotakin esinettä ja nauttimaan siitä vain sen itsensä takia, välittämättä lainkaan siitä, mikä merkitys

---

[1] Kaunis esine on ikuinen ilo: sen viehätysvoima kasvaa yhä; se ei vaivu milloinkaan olemattomuuteen, vaan tarjoaa meille aina rauhallisen lehväisen sopen ja antaa meille suloisten näkyjen täyttämän, terveen ja levollisesti hengittävän unen.

sillä voisi olla käytännöllisessä elämässä, olemme löytäneet mielihyvän lähteen, joka on puhtaampi ja pysyväisempi kuin mikään niistä aistimuksista, joita ei-esteettinen elämä meille tarjoaa. Me olemme löytäneet, käyttääksemme äsken esittämiämme englantilaisen runoilijan sanoja, ilon, joka kasvaa yhä, joka ei milloinkaan katoa olemattomuuteen, vaan joka aina lahjoittaa meille lepoa, terveyttä ja rauhallisia henkäyksiä. Suhtautumisemme maailmaan ja elämään on muuttunut siitä hetkestä lähtien, jolloin me olemme oppineet katsomaan taideteoksia. Sitä mielihyvää, jota tunnemme kauniin koristeen tai kauniin säkeen vaikutuksesta, me emme ole keneltäkään ryöstäneet eikä meidän tarvitse puolustaa sitä ketään vastaan. Ehdoton eli absoluuttinen taide voikin sentähden, niinkuin Schiller on lausunut komean kaunopuheisesti, antaa meille aavistuksen elämästä »levossa ja vapaudessa ja ihmisenarvoisessa nautinnossa». Suvun kehityksessä ei ole voinut olla ratkaisevampaa kohtaa kuin se, jolloin villi-ihmisen aistit ensimmäisen kerran heräsivät tajuamaan esteettisiä vaikutelmia, s. o. jolloin taideteos sanan ankarimmassa merkityksessä oli muodostunut tosiasiaksi hänen elämässään.

Historialliselle tutkimukselle olisi luonnollisesti arvaamattoman tärkeätä voida määrätä se ajankohta, josta lähtien saatetaan puhua esteettisestä elämästä. Mutta olisi varomatonta viehättyä tässä suhteessa lausumaan mitään väitteitä. Voidaan vain pitää tosiasiana, että taideaisti on kehittynyt sellaisten taidemuotojen vaikutuksen alaisena, joita ei alkuaan oltu tarkoitettu tyydyttämään esteettisiä tarpeita. Sitävastoin ei kai kukaan voisi ottaa tehtäväkseen määrätä, missä ja milloin riippumaton, puhtaasti esteettinen itsetarkoitus on liittynyt hyötynäkökohtiin. Vertailevasti tutkimalla esteettisen kehityksen eri asteita voidaan tulla vain siihen varmaan tulokseen, että huomataan, kuinka on yhtä yksipuolista kieltää omakohtaisen eli subjektiivisen »pyyteettömyyden» esiintymistä taidetuotannossa ja taidenautinnossa kuin vastustaa »vieraiden» tarkoitusperien merkitystä

taiteen kehityksessä. Taideteos, joka palvelisi ainoastaan käytännöllisen elämän tarpeita, on silloinkin, kun on kysymys kaikkein alkeellisimmasta luomistyöstä, pelkkä ajatuksen tuote, abstraktio, aivan samoin kuin ehdottomasti »vapaa» ja vain omia tarkoitusperiänsä noudattava taideteos on abstraktio. Yksinomaan esteettinen ja yksinomaan käytännöllinen ihminen ovat vain aivokummituksia, joilla ei todellisuudessa ole enempää vastaavaisuutta kuin esim. taloustieteilijäin puhtaasti »ekonomisella ihmisellä». Elämällä ei ole mitään tekemistä näiden ajatustuotteiden kanssa, mutta tieteelle ne voivat, samoin kuin kaikki abstraktio, tuottaa hyötyä, kunhan vain muistetaan, etteivät ne ole muuta kuin tutkimuksen apukeinoja ja että ne oikeastaan vain edustavat kahta itsessään yksipuolista, mutta toisiaan täydentävää tapaa tarkastella esteettisiä ilmiöitä.

Toista menetelmää noudattaessa käsitellään kuviteltua ehdotonta taideteosta ja täydessä esteettisessä vapaudessa luovaa taiteilijaa ja tarkastellaan sen mukaisesti taide-elämää eristettynä kaikista muista inhimillisen toiminnan muodoista; toista seuraamalla etsitään päinvastoin vieraista tarkoitusperistä taideteosten syntymisehtoja sekä niiden ominaisuuksien selityksiä. Kumpaisenkin menetelmän täytyy, jos sitä käytetään yksinään, johtaa epätäydellisiin tuloksiin. Jos tahdotaan päästä johonkin lopulliseen ja ratkaisevaan käsitykseen taiteesta, on pakko turvautua molempiin yht'aikaa. Mutta sehän ei estä, että todistelun selkeydelle voi olla edullista tietoisesti ja tahallisesti eristäen keskittää hetkeksi huomionsa »käytännöllisiin» tai taas »puhtaasti esteettisiin» aineksiin taide- ja kauneuselämässä. Tässä teoksessa koetetaan ensinnä käyttää historiallista menetelmää kaikkien niiden tulosten saavuttamiseksi, mitä sen avulla voidaan saavuttaa; senjälkeen täydennetään tätä itsessään yksipuolista tutkimusta käsittelemällä puhtaasti teoreettisen estetiikan merkitsevimpiä kysymyksiä.

KOLMAS LUKU.

HISTORIALLINEN TAITEENSELITYS.

Edellisessä luvussa esitetty selvitys on johtanut hyvin epämääräiseen tulokseen. On osoittautunut, että toisaalta voidaan väittää ei-esteettisten, »vieraiden» harrastusten olleen pohjana taideteosten syntymiselle ja että toisaalta on syytä otaksua sielullisen »esteettisen vapauden» olleen näiden harrastusten rinnalla merkittävänä tekijänä taideteosten luomisessa ja niiden aiheuttamassa nautinnossa. Sitävastoin ei ole yksityiskohdittain selvitetty, mitä vieraita tarkoitusperiä ulkokohtaiset taideteokset palvelevat, ja vielä vähemmin on edes koetettukaan tutkia, mikä tosiasiallisesti muodostaa esteettisessä luomistyössä ja nauttimisessa esiintyvän autotelisen, s. o. itsetarkoituksellisen aineksen luonteen, Voidakseen täydellisesti vastata näihin kysymyksiin täytyisi antautua laajoihin tutkistelemuksiin, joihin ei tämän teoksen rajoissa ole tarpeellista tilaa. Ilman sellaista erikoistutkimustakin voitaneen tässä sentään tulla toimeen. Viittaamalla siihen tutkimukseen *Taiteen alkulähteistä* (The Origins of Art), jonka julkaisin englannin kielellä vuonna 1900 (ruotsinkielinen painos vuonna 1903), katson voivani tässä yhteydessä käsitellä kysymyksiä taideteosten synnystä ja taideaistin kehityksestä lyhyesti ja suppean yleiskatsauksellisesti.

»Taiteen alkulähteiden» jälkimmäisessä osassa on koetettu määrätä tärkeimmät niistä ei-esteettisistä tekijöistä, jotka ovat edistäneet eri taidemuotojen syntyä ja kehitystä. En-

sinnäkin kiinnitetään huomiota siihen, että rakennustaide ja taideteollisuus suuressa määrässä käyttävät sellaisia koristeellisia aiheita, jotka näyttävät syntyneen taiteellisen mielikuvituksen luomina, mutta jotka itse asiassa ovatkin jonkinlaisia epätahallisia tekotaidon sivutuotteita. Taidehistorioitsijat ovat osoittaneet, että niin hyvin villien ja barbaariheimojen kuin sivistyneidenkin kansojen ornamenttivarasto on suureksi osaksi muodostunut niistä viivayhdistelmistä, jotka ovat syntyneet esineitä valmistettaessa ja jotka nuorempi tekotaito on konemaisesti lainannut vanhemmalta. Niinpä ovat saviastian vahvikkeena käytetyn palmikoidun korin viivat, jotka ensin painuivat semmoisinaan pehmeään saveen, joutuneet sittemmin itsenäisinä kuvioina koristamaan astiaa. Palmikoiminen, sitominen ja kudonta ovat niinmuodoin antaneet aiheen erinäisiin yksinkertaisiin malleihin, jotka on siten sovitettu maalattuunkin koristeluun. Puuta käyttävä rakennustaide on luonut erinäisiä määrättyjä pinta- ja viivayhdistelmiä, niinkuin esim. tuon tunnetun kreikkalaisen kolmiopäädyn, joita on jäljitelty kivirakennuksissakin. Tulos on ollut esteettinen, mutta tarkoituksen ei voida todistaa olleen esteettisen. Missä vanhemman koulun taidehistorioitsijat ovat puhuneet vapaista taiteellisista sommitelmista, pitävät sentähden uudemmat tutkijat parempana viitata siihen »sielutieteellisen hitauden eli jatkavaisuuden lain vaikutukseen» ja niihin »odottavan tarkkaavaisuuden vaatimuksiin», jotka saavat ihmisen mieluimmin käyttämään sellaisia malleja, mihin hänen silmänsä on kerran ennättänyt tottua. Samalla tavalla koetetaan todistaa, että käsiteollisuus on esteettisen vanhoillaan-pysymisen vaikutuksesta säilyttänyt työkaluille ja astioille muotoja, jotka alkuaan ovat aiheutuneet käytännön vaatimuksista ja jotka siten elävät kauan senkin jälkeen, kun esineiden tehtävä jo on muuttunut. Tätä katsantotapaa sovelluttamalla voidaan myöskin kuvaamataiteiden ja runouden alalla osoittaa monista piirteistä, jotka meistä näyttävät esteettisen luomis-

työn tuloksilta, etteivät ne suinkaan perustu vapaaseen valintaan, vaan johonkin tekotaidolliseen tai käytännölliseen pakkoon, jonka vaikutukset ovat muovailleet meidän makuamme ja sentähden jääneet elämään vielä senkin jälkeen, kun itse »pakko» oli poistunut.

Tuollainen taiteentulkinta kykenee kyllä kieltämättömästi selittämään hyvän osan esteettisestä kehityksestä. Mutta se ei anna tyydyttävää ratkaisua siihen ongelmaan, joka ennen kaikkea kiinnittää huomiotamme. Ennakkomieltymys muutamiin määrättyihin viivayhdistelmiin esim. on tosin voinut vaikuttaa sen, että nämä viivat esiintyvät koristeina senkin jälkeen, kun tekotaito ei enää niitä aiheuta. Mutta tämä ennakkomieltymys ei voi yksinään saada meitä käsittämään syytä siihen, että itse koristelua — ihmisruumiin, asuntojen, aseiden ja työkalujen koristelua — kaikilla kehitysasteilla pidetään niin välttämättömänä ja että taiteella yleensä on niin tärkeä sija yhteiskunnallisen elämän johtavain tekijäin joukossa. Ymmärtääksemme, mistä johtuu, että tätä näennäistä »hyödyttömyyttä» jo kaikkein alhaisimpienkin ihmisheimojen keskuudessa katsotaan toiminnaksi, jota kannattaa vakavasti harjoittaa, vaikkapa käytännöllisiä etujakin uhraamalla, täytyy meidän asettaa taide yhteyteen sellaisten viettien ja tarpeiden kanssa, joiden vaikutusvoima on tehokkaampi kuin tuo mainittu, suhteellisesti toimeton ja, jos niin saa sanoa, »staattinen» jatkavaisuuden ja juurtuneen ennakkomieltymyksen johtoon alistuva taipumus. Ja kun todistelun takia on toistaiseksi jätettävä huomioon ottamatta omia päämääriään seuraavien esteettisten pyrkimysten vaikutukset, niin on etsittävä selitystä taiteen historialliseen kehitykseen liittämällä se erinäisiin vaistoihin, jotka palvelevat elämän tärkeimpiä biologisia ja yhteiskunnallisia tarkoitusperiä.

Tärkeimmiksi niistä käytännöllisistä tarpeista, jotka ovat edistäneet eri taidemuotojen syntymistä ja kehkeämistä, olen »Taiteen alkulähteissä» merkinnyt *ajatusten ilmaisemi-*

sen, eroottisen viehättämisen, työhön ja sotaan suuntautuvan kiihoittamisen ja *taikavaikutuksen* tarpeet. Näiden otsakkeiden alle voidaan nähdäksemme ryhmittää tärkein osa sen taidehistoriallisen tutkimuksen aineksista, joka käsittelee ainoastaan puhtaasti hyödynomaisia, ei-esteettisiä tekijöitä. Ja jokaisen näistä »vieraista tarkoitusperistä» voidaan osoittaa antaneen aihetta merkittäviin luomiin ja ilmauksiin, joita voidaan pitää taiteen tuotteina kaikissa niissä suhteissa, mitkä koskevat ulkonaisia tunnusmerkkejä.

Niinpä ei, aloittaaksemme ensimmäisestä otsakkeesta, ole olemassa »jäljittelevien» taidemuotojen joukossa ainoatakaan, joka ei olisi palvellut älyllisen ilmaisemishalun tarpeita. Elenäytelmä eli pantomiimi ja varsinainen näytelmä, draama, ovat olleet *kieltä,* koristeet ja kuvat ovat olleet *kirjoitusta,* ennenkuin niistä tuli »vapaita» taiteita. Ja epäilemätöntä onkin, että näytelmäkielellä ja »kuva»kirjoituksella on alemmilla sivistysasteilla ollut paljoa suurempi merkitys kuin kehittyneempien kansojen keskuudessa. Missä sanavarasto on vielä köyhä, siellä saavat eleet helpottaa keskinäistä ymmärtämystä, ja missä eristetty asutus tai lujan yhteiskuntajärjestyksen puute ovat estäneet suurempien kansalliskielten syntymistä, siellä käy niinikään elekieli välttämättömäksi naapurien tai matkustajain välisessä seurustelussa. Senpätähden ovatkin puhtaasti käytännölliset edut auttaneet sen hämmästyttävän taipuisuuden ja ilmeikkyyden kehkeämistä, joka on huomattu useiden luonnonkansojen elenäytelmissä. Mutta on myöskin syytä edellyttää, että jäljittelevä ja eleellinen esitys — joka tiettävästi on näytelmätaiteen alkumuoto — on kokonaan välittömästi ja tahattomastikin tullut käytäntöön sivistymättömien ihmisten elämässä. Mehän voimme itsessämmekin havaita jonkinlaisen sisäisen yllykkeen, joka houkuttelee meitä elein ilmaisemaan kaikkia elävästi tunnettuja liikkeen ja toiminnan mielteitä. Tämän yllykkeen me tavallisesti tukahdutamme; se katoaa silloin kun me pyrimme muuttamaan ajatuksemme

sanoiksi, ja missä sen annetaan vallita, sielläkin se suljetaan säädyllisen käyttäytymisen sopivaisuusvaatimusten takia mahdollisimman ahtaisiin rajoihin. Kaikista säännöistä tietämättömässä ihmisessä vaikuttaa se sitävastoin estämättä. Niinpä onkin vain luonnollista, että useiden villikansojen keskuudessa suullisia kertomuksia säestetään havainnollistuttavilla eleillä. Ja niihin liittyy usein varhainen kuvaamataiteellinen ilmiö, kun tilapäisesti kyhätyillä piirustuksilla koetetaan selvittää kertomuksen sisällystä. Niin onkin huomattu, että villit, kun heidän sanansa ja liikkeensä ovat osoittautuneet riittämättömiksi jonkin mielteen ilmaisukeinoina, kyhäävät hiekkaan selittäviä kuviä, s. o. sopivalle pinnalle siirtävät ne viivat, joilla he jäljittelevässä elekielessään kuvailevat esineiden hahmoja ja määräävät niiden aseman. Voidaankin sentähden olettaa, että yksinkertaiset kertomukset ovat luonnonkansojen keskuudessa muodostaneet jonkinlaisen yleistaideteoksen (»Gesamtkunstwerk»), missä kuvat, sanat ja eleet ovat yhtyneet havainnollistamaan jotakin esitystä. Vain sävelsäestyksen puute estää meitä näissä ajatuksen ilmaisemismuodoissa näkemästä jonkinlaisia sen kaikkien taidemuotojen yhdistyksen alkumalleja, joka esiintyy esteettisen kehityksen korkeammilla asteilla. Mutta toiselta puolen on kuitenkin huomautettava, ettei näitä kertomuksia satunnaisen ja hetkellisen luonteensa takia voida edes yksinomaan tekotaidollisessa suhteessa asettaa niiden taideteosten rinnalle, jotka jäävän elämään syntymisensä jälkeenkin.

On kuitenkin selvää, että ainakin muutamissa tapauksissa on voinut säilyä muistoja näistä hetkellisistä ilmiöistä. Kuvia on voitu piirtää kaarnanpalaselle tai kankaalle eikä enää maahan, elenäytelmää on voitu toistaa senkin jälkeen, kun sen aihe on menettänyt tuoreimman mielenkiintonsa, ja kertomuksen juonta on voitu muistaa vielä senkin jälkeen, kun se on täyttänyt välittömän tehtävänsä näytelmällis-kirjallisessa esityksessä. Se haihtuva ajatusten ilmaisu, joko sitten

eleellinen, kuvallinen tai suullinen, joka oli tarkoitettu elämään vain hetkisen, voidaan niinmuodoin muuttaa pysyväksi luomaksi, joka välittää kertomuksen sisällyksen tulevaisillekin ajoille. Jotta moinen keino menneiden tapausten muiston säilyttämiseksi otetaan tahallisesti ja tietoisesti käytäntöön, siihen tarvitaan vain, että kansassa elää taipumus suunnata huomionsa olevan hetken rajojen yli.

Sellainen taipumus puuttuu kaikesta päättäen alhaisimmilta villiheimoilta. Mutta se ilmenee jo barbaareilla, ja sen vaikutus kasvaa suotuisain olosuhteiden vallitessa, vaikk'eikaan määrätyssä suhteessa yleiseen kehitykseen. Milloin kohtalokkaita tapauksia on sattunut kansojen elämässä, silloin esiintyy tarve jättää havainnollisia muistoja näistä tapauksista opiksi ja varoitukseksi tuleville sukupolville. Missä heimojen on ollut pakko puolustaa asemaansa sodassa naapurikansoja vastaan, koettavat he hakea rohkeutta ja itsetuntoa esi-isiensä urotöitä ajattelemalla ja kiihoittautua uusiin ponnistuksiin pitämällä vanhat taistelut ja vanhat vääryydet elävinä muistossa. Kostonjano ja ylpeys kehittävät niinmuodoin historiallisen muistelmataiteen, joka ei suinkaan ole ollut vailla merkitystä taistelussa olemassaolosta. — Vielä tärkeämpi on kuitenkin se tehtävä, jonka taide on täyttänyt silloin, kun sitä on käytetty jumalaistarullisten ja siveellisten oppien havainnollistajana. Niin ovat näytelmä, runous ja kuvaamataiteet kautta koko ihmissuvun kehityshistorian palvelleet opetuksen ja ajatusten ilmaisemisen käytännöllisiä tarkoitusperiä. Ja niin suuri on taiteen historiallinen ja opettava, s. o. sen älyllisesti ja siveellisesti valaiseva merkitys, että muutamat filosofit ovat näissä ominaisuuksissa tahtoneet nähdä niin hyvin sen alkuperän kuin sen tärkeimmän tehtävän.

Moiset väitteet ovat kuitenkin menettäneet tehonsa uudempien ajattelijain keskuudessa. Nykyään ei enää tapaa esteetikkoja enemmän kuin historiallis-yhteiskuntatieteellisiäkään tutkijoita, jotka katsoisivat opettamisen taiteen pää-

määräksi ennen muuta. Sitävastoin on usein lausuttu, etenkin luonnontieteellisen koulutuksen saaneiden kirjoittajain taholta, että esteettisen tuotannon alkuperää on etsittävä miellyttämisvaistosta. Koetetaan verrata ihmisten taiteellista toimintaa niihin ilmaisumuotoihin, joiden avulla koirakset eläinkunnassa kilpailevat naaraksen suosion saavuttamisesta, ja johdetaan siten säveltaide, tanssi ja koristelu sekä välillisesti myöskin kuvaamataiteet ja runous n. s. sukupuolivalinnasta. Koko esteettisen elämän alkuna, sanotaan, on toisen sukupuolen pyrkimys tyydyttää »toisen sukupuolen» esteettisiä vaatimuksia. Tämä käsitystapa, joka ensimmäisen kerran pukeutui tieteelliseen muotoon Darwinin teoksen *The Descent of Man* (Ihmisen polveutuminen) kuuluisassa luvussa sukupuolivalinnasta, perustuu kuitenkin, niinkuin on laveasti osoitettu »Taiteen alkulähteissä», kauneusihanteen ja sukupuolisen viehätysvoiman sekoittamiseen. Tuollaisen sekoittamisen nojalla onkin sukupuolivalinnan merkitys taiteen kehityksessä arvosteltu aivan liian huomattavaksi. Mutta vaikka niinmuodoin onkin pakko asettua varovaiselle kannalle Darwinin ja hänen seuraajainsa esteettisiin teorioihin nähden, ei kuitenkaan ole kiellettävissä, että esteettinen toiminta on ollut ja edelleenkin on hyvin läheisessä yhteydessä rakkauselämän kanssa. Ilmaisumuodot, jotka alkuaan ovat tarkoittaneet sukupuoliviehätyksen ja -kiihoituksen aikaansaamista, voivat tarjota aineksia myöskin taiteelliselle toiminnalle, ja toiselta puolen voidaan taas ilmaisumuotoja, joilla ei alunperin ollut mitään tekemistä sukupuolielämän kanssa, käyttää tehoisina keinoina lemmenviehätyksen herättämisessä. Niiden erittäinkin alhaisemmilla kehitysasteilla varsin lukuisain kansojen keskuudessa, jotka ympäröivät sukupuolielämän ankaralla salaperäisyydellä, eivät rakkauden kiihoitus- ja houkutuskeinot voi tosin saada suurta merkitystä julkisessa taiteessa. Sentähden onkin huomattu, että rakkauselämään kohdistuvat taideilmaukset ovat muutamien kaikkein alkuperäisimpien ihmisheimojen kesken hämmäs-

tyttävän vähälukuisia verrattuina jumalaistarullisiin ja taikavaikutusta tavoitteleviin tuotteisiin. Mutta missä yhteiskunnalliset olosuhteet suovat suurempaa vapautta, siellä käytetään laulua, tanssia ja koristelua yleisinä keinoina menestyksen saavuttamiseksi rakkaudessa. Rakkaudenhurmio kiihoittaa taiteellista toimintaa, ja molemmat sukupuolet kosiskelevat suurissa lemmenjuhlissa toistensa suosiota sävelin ja tanssein. Siten syntyy taidetuotanto, jonka pääasiallisimpana tehtävänä on miellyttää, kiehtoa ja lumota. Tässä yhteydessä ei tarvitse esittää todisteita siitä, kuinka lukuisasti tämänlaatuiset ilmiöt ovat edustettuina barbaariheimojen ja sivistyneiden kansojen keskuudessa. Yleisesti tunnettua on niinikään, että kuvia ja runoutta samoin kuin säveltaidettakin käytetään lemmennostattamisen ja -kiihoituksen välikappaleina. Taide palvelee luonnon toista suurta perusviettiä ja lisää puolestaan sen vaikutusta elämään — synnyttäen tuloksia, jotka eivät suinkaan aina lisää kansojen voimaa taistelussa olemassaolosta.

Jos niinmuodoin, viittaamalla rappeutuneiden kansakuntien keskuudessa kukoistavaan sukupuolitaiteeseen, haluttaisiin väittää, että esteettinen tuotanto on vaikuttanut ehkäisevästi yleiseen edistykseen, niin sellaiset yksipuoliset mielipiteet voidaan helposti torjua vetoamalla siihen läheiseen yhteyteen, joka elinvoimaisten kansakuntien keskuudessa liittää taiteen elämän työhön ja ponnisteluun. On tosin jonkin verran perää siinä Schillerin ja monien myöhäisempien kirjoittajain selityksessä, että taide on eräänlaista leikkiä. Mutta leikithän ovat taas, kuten prof. Groos on osoittanut huomattavissa teoksissaan *Die Spiele der Thiere* (Eläinten leikit) ja *Die Spiele der Menschen* (Ihmisten leikit), useimmiten vakavan toiminnan jäljittelyä tai sen harjoitusta. Työn harjoituksena voikin siis taide aivan välittömästi edistää käytännöllisen elämän tarkoituksia, s. o. se voi vaikuttaa auttavana tekijänä taistelussa olemassaolosta. Tämä vaikutus voidaan erikoisen selvästi havaita kehityksen alhaisimmilla

asteilla. Villien ja barbaarien keskuudessa eivät ainoastaan lasten, vaan myös aikuisten tanssit ja elenäytelmät vastaavat niitä työmuotoja, jotka ovat vallitsevina eri yhteiskunnissa. Se perehtyminen työn käytännölliseen puoleen, mikä siten leikkiessä saavutetaan, helpottaa luonnollisestikin jonkin verran saman työn todellista suoritusta. Tuskinpa on ollut vaikutusta vailla sekään seikka, että taiteen avulla on saatu aikaan työn ja huvituksen yhtymys, mikä vähentää rasituksen vastenmielisyyttä. Mutta eniten merkitsee kuitenkin se puoli asiasta, että työtansseja ja työlauluja ei ainoastaan esitetä hauskutukseksi, vaan että ne usein säestävät itse todellista työtä. Esitanssijat luovat elehtimisellään jonkinlaisia malleja niille liikkeille, joita työntekijäin on määrä suorittaa, ja laulajat tai soittajat kiihoittavat heitä sävelin voittamaan luonnollisen velttoutensa. Laulujahan käytetään yleisesti, niinkuin jokainen kansanrunouden tuntija voi todistaa, huojentamaan ponnistelua pitkällisen ja yksitoikkoisen työn kestäessä. Mutta laulujen merkitys ei rajoitu siihen elvyttävään vaikutukseen, mikä sävelillä on väsyneeseen tai vastahakoiseen mieleen. Sen määrätyn aikajaksoittelun avulla, johon sävelet ovat ryhmitetyt, saa säveltaide aikaan liikkeiden säännöstelyn, mikä taas puolestaan ei voi olla vaikuttamatta edullisesti työn tuloksiin. Ja sellainen vaikutus on, niinkuin Wallaschek ja Bücher ovat osoittaneet, erikoisen huomattava silloin kun on kysymyksessä yhteistoiminnan järjestäminen useiden työntekijäin kesken. Poljentoaistista — s. o. kyvystä tajuta aikajaksoittelu tahdiksi ja muodostaa omat liikkeensä tämän tahdin mukaisiksi — onkin sentähden ollut arvaamatonta hyötyä olemassaolotaistelussa keinona saada syntymään joukkojen yhteistoimintaa suurissa töissä, esim. soudussa tai sotaliikkeissä. Tämän johdosta onkin, niinkuin on jo aikaisemmin mainittu, koetettu selittää säveltaiteen ja tanssin kehitystä viittaamalla siihen käytännölliseen etuun, minkä jo alhaisellakin

asteella olevat kansanheimot ovat saavuttaneet totuttelemalla näiden taiteiden avustamina yhteistyöhön.

Yhteisen toiminnan tarve ei ole luonnollisesti missään työssä niin tuntuva kuin sodan toimissa. Säveltaide ja tanssi ovatkin sentähden yleensä korkealle kehittyneitä sotaisten kansanheimojen keskuudessa. On myöskin helppo huomata, että sota enemmän kuin mikään muu toiminta vaatii ei ainoastaan liikkeiden järjestämistä, vaan myöskin voimakasta kiihoitusta. Siinähän ei ole ainoastaan velttous voitettavana, vaan myöskin elämää säilyttävä vaisto, yleisinhimillinen pelkuruus. Kaikki se kiihoitus, mihin taide suinkin kykenee, käytetäänkin sentähden vahvistamaan sotijain rohkeutta ja tulistuttamaan heidän tappeluhaluansa. Kerskuvin, uhmailevin lauluin koetetaan nostaa omaa itsetuntoa ja loistavin, uhkaavin koristeluin imarrellaan omaa ylpeyttä, samalla kuin herätetään pelkoa vastustajissa. Sotilasvarustukseen kuuluukin sentähden, varsinkin villien ja barbaarien keskuudessa, eräänlaisia koristuksia, joille saksalaiset kansatieteilijät ovat keksineet kuvaavan nimen »Schreckschmuck», »kauhukoristus», ja joihin sonnustaudutaan vain miehen ulkonaisen ilmestyksen tekemiseksi niin hirvittäväksi kuin mahdollista. Mutta siinä ei ole vielä kaikki. Peloittavia kuvia kyhätään myös kypäreihin ja kilpiin, ja niinpä voidaankin sanoa, että jopa maalaus ja kuvanveistokin ovat palvelleet sodan käytännöllisiä tarkoitusperiä.

Täydellisesti ymmärtääkseen näitä kuvia tulee kuitenkin ottaa lukuun myös eräs toinen taidetuotannon hyötyvaikutin, johon ei tähän asti ole kiinnitetty lainkaan huomiota. On todennäköistä, että esim. maorilaiset, kun he keihäänkärkiinsä leikkaavat ojennetun kielen, kuvittelevat tämän veistetyn härsytyksen kykenevän ei ainoastaan peloittamaan, vaan myöskin jonkin taikavoiman avulla turmelemaan vastustajia. Samantapainen ajatus kuvien taikatehosta on aivan varmasti vaikuttanut monien sellaistenkin koristusten syntyyn, joita ollaan taipuvaisia pitämään sukupuolihouku-

tuksen välikappaleina. Ja otaksuttavaa on niinikään, että ilmauksilla, jotka meidän nähdäksemme ovat puhtaasti kertovia näytelmiä, runoja tai kuvia, useassa tapauksessa onkin alkuaan ollut tehtävänä taikavaikutusten synnyttäminen. Jota enemmän perehtyy sivistymättömän ihmisen elämään, sitä syvemmin tulee vakuutetuksi siitä, että noituudella on suorastaan hallitseva asema hänen maailmankatsomuksessaan ja että taikakuvittelut ovat olleet ei ainoastaan monien hänen uskonnollisten menojensa, vaan myöskin melkoisessa määrässä hänen taidetoimintansa pohjana.

Loihtu-uskon eli magian vaikutus esteettiseen tuotantoon on erikoisesti huomattavissa jäljittelevien ja mukailevien taiteiden alalla. Etnologisesta ja folkloristisesta kirjallisuudesta käy selville, että niin alhaisempien kuin kehittyneempienkin heimojen keskuudessa vallitsee yleinen luulo, n. s. »kansanajatus» (»Völkergedanke») siitä, että yhtäläisyyssuhde muodostaa jonkinlaisen taikayhteyden kaikkien esineiden ja ilmiöiden välille, jotka ovat toistensa kaltaisia. Moisen katsantokannan käytännöllinen seuraus on helposti ymmärrettävissä. Jäljittelevien kuvien avulla luulee ihminen saavansa itse alkuperäiset esineetkin valtaansa, aivan samalla tavalla kuin luullaan, vielä yksinkertaisemman taikauskon mukaisesti, voitavan vaikuttaa esineisiin itseensä, jos vain on saatu anastetuksi jokin osa niistä tai jokin esine, jonka kanssa he ovat olleet aineellisessa kosketuksessa. Samankaltaisuustaian avulla uskotaan sitäpaitsi voitavan aiheuttaa edullisia tapauksia vain jäljittelemällä niiden kulkua pienessä mittakaavassa. Niinpä onkin olemassa tuskin mitään rajoja niille vaikutuksille, joita luonnonihminen koettaa saada aikaan taikajäljittelyllä. Hän houkuttelee, niin hän uskoo, sateen tai salaman taivaalta esittämällä tanssissa tai näytelmässä havainnollisesti niitä seuraavia sää-ilmiöitä. Hän järjestelee auringon liikkeitä ja vahvistaa sitä sen vaivalloisilla matkoilla näytelmäntapaisen aurinkoesityksen avulla, ja kykeneepä hän vaikuttamaan vuodenaikojen vaih-

teluihinkin niillä näytelmillään, joissa hän karkoittaa talven ja tuo kesän kylään. Milloin riista on kaikonnut hänen mailtaan, houkuttelee hän sitä seudulle takaisin matkimalla kyseessäolevan eläimen nahkaan puettuna sen liikkeitä. Ja kun hän tarvitsee jumalallisten voimain apua, koettaa hän pakottaa itse jumalan majoittumaan sen papillisen näyttelijän ruumiiseen, joka jäljittelee jumalalle luonteenomaiseksi kuviteltua ulkonäköä ja käyttäytymistä. Veistetyin kuvin ja maalauksin, jotka esittävät jumalain tai pahojen henkien muotoja, sidotaan heidän olentonsa määrättyihin paikkoihin ja pakotetaan palvelemaan ihmisten tarkoituksia. Ja maalatuin tai leikatuin eläimenkuvin koettavat metsästäjät hankkia valtaansa ne eläimet, joita ovat esittäneet. Lopuksi käytetään sanan kuvailevaa, s. o. jäljittelevää taikavoimaa niiden olentojen manaamiseksi ja niiden tekojen aikaansaamiseksi, joista loitsuissa lauletaan. Tällä tavalla on ajatus jäljittelyn vaikutusvoimasta synnyttänyt maagillisia näytelmiä, runoja ja kuvia, jotka esiintyvät yhtä yleisesti kuin tämä ajatus itse ja ovat samankaavaisia kuin ihmiskunnan suuret tarpeet yleensä.

Niinkuin näemme, ovat siis »vieraat», ei-esteettiset tarkoitusperät alhaisemmilla sivistysasteilla herättäneet sekä runsaan että monipuolisen tuotannon. Vaikutus, joka näillä hyötypäämäärillä on ollut sivistymättömän ihmisen esteettiseen toimintaan, ansaitsee jo sellaisenaan huomiota, koska se tarjoaa selityksen varhaisimpien taideteosten synnystä. Mutta alkuperäisellä taiteella on siitä huolimatta suurempi merkitys sen perusteella, mitä se välillisesti opettaa meille esteettisen elämän myöhemmästä kehityksestä. »Itsetarkoituksen» ja hyötypäämäärien välinen yhteys, joka niin selvästi ilmenee villien ja barbaarien esteettisessä tuotannossa, ei myöskään lakkaa tuntumasta korkeammassa taiteessa. Jota enemmän oppii alhaisimpia kehitysasteita tutkimalla antamaan arvoa tekotaidollisten ehtojen ja ajatuksen ilmausta palvelevien, rakkauselämää koskevien, käytännöl-

listen, sotilaallisten ja taikatehoa tarkoittavien pyrintöjen vaikutukselle esteettiseen luomistyöhön, sitä elävämmin tulee vakuutetuksi siitä, että samat ehdot ja samat pyrinnöt vaikuttavat myös sivistyneen ihmisen esteettiseen elämään.

On vain syytä ottaa huomioon, että toiminnan perustelu ja selitys muuttuvat sivistyksen kohotessa. Me emme enää usko, että voimme jäljittelyjen ja mukailujen avulla saada todellisuuden valtaamme. Mutta se hetkellinen tyydytys, jonka taide *näennäisellä* todellisuudellaan tarjoaa meidän täyttymättömille toiveillemme, johtaa meitä kuvin ja runoin hankkimaan puuttuvan todellisuuden korvausta, s. o. me asetamme tietoisen ja tahallisen itsepetoksen sen sijaan, mikä luonnonihmiselle on todellisen täyttymyksen kuvittelua. Me emme yleensä etsi taiteesta välitöntä yllykettä taisteluun tai työhön, mutta se elämänuskalluksemme lisäys, minkä taide tarjoaa, auttaa meitä kuitenkin osaltaan elämän kamppailuissa ja vaivoissa. Me emme anna taiteellisten esitysten suorastaan suunnata sukupuolivalintaamme, mutta tanssit, runot, kuvat ja koristeet vaikuttavat siitä huolimatta lumoten ja kiihoittaen välillisesti sielunelämäämme. Ja vaikk'emme enää pidä taidetta tietämisen lähteenä, niin annamme silti arvonsa sille elämännäkemyksemme syventymykselle ja avartumukselle, jonka saamme esteettisestä tuotannosta. Sentähden onkin syytä väittää, ettei taide milloinkaan lakkaa opettamasta, ei milloinkaan viehättämästä, ei milloinkaan elähdyttämästä, ja ettei se myöskään milloinkaan kadota taikavoimaansa. Osaksi juuri näiden ominaisuuksiensa takia on taiteella ollut ja on yhätikin niin tärkeä sija ihmisten elämässä.

Mutta siinä ei ole kaikki. Me voimme myöskin väittää, että ne ei-esteettiset tarpeet, joita taide on palvellut, ovat synnyttäneet muutamia mitä tärkeimpiä niistä ominaisuuksista, joita me ennen muita arvostamme esteettisessä tuotteessa. Niinmuodoin on ilmeistä, että taiteen käyttäminen ajatusten ilmaisemisen palveluksessa on edistänyt taiteelli-

sen esityksen selvyyttä; että taiteen tarkoitus ylistää ja viehättää on kartuttanut sitä aistillista kauneutta, joka sisältyy kaikkeen taiteeseen; ja että taiteen kyky kiihoittaa ja elähdyttää mieltä on erikoisesti kehittynyt niinä aikoina, jolloin taiteilijain tärkeimpänä tehtävänä on ollut terästää ihmisiä taisteluun tai työhön. Ja vihdoin voidaan myös väittää, että taideteosten todellisuudentuntua on jossakin määrin kohottanut taiteen liittyminen siihen loihtu-uskoon, joka koettaa sulattaa yhteen todellisen ja epätodellisen.

Saattaa näyttää siltä, ettei tarvittaisi mitään muuta kuin että ihmiset olisivat oppineet luomisessaan ja nauttimisessaan jättämään syrjään välittömät käytännölliset tarkoitusperät, jotta todellinen taide syntyisi niistä hyötyä tavoittelevista elämänilmauksista, joilla on taideteoksen ulkonaiset tunnusmerkit. Esityksen selvyys, aistillinen kauneus, kiihoittavat vaikutelmat ja todellisuudentuntu voivat viehättää, kohottaa ja lumota niitäkin katselijoita, jotka eivät ole taiteesta etsineet opetusta, eivät aistihoukutusta eivätkä käytännöllistä apua taisteluunsa ja työhönsä. Niinpä voitaisiinkin ajatella, että taiteen ongelma tulisi ratkaistuksi edellyttämällä, että kaikki se toiminta, joka on tässä luvussa käsitelty, vapautettaisiin yhteydestään käytännöllisen elämän vaatimusten kanssa. Sellainen otaksuma ei kuitenkaan meidän nähdäksemme kykene täydellisesti selittämään esteettistä elämää. Jotta taidetta sanan ankarimmassa merkityksessä saattaa syntyä, tarvitaan, että hyötyperäisiin elämänilmauksiin liittyy erikoisesti esteettinen tarkoitus, joka suoranaisesti selittää vapautumisen kaikista »vieraista» päämääristä. Toisin sanoen me emme siis voi antaa millekään ilmaukselle todellisen taideilmauksen arvoa, ellei siihen paitsi kaikkia tässä mainittuja ominaisuuksia samalla sisälly tuota vaikeasti määriteltävää aineosaa, jota me nimitämme puhtaasti esteettiseksi ominaisuudeksi. Tämän aineosan erikoisluonteesta voi kuitenkin päästä selville vain vaivalloisten tutkimusten avulla. Ja niille on sopivinta varata oma lukunsa.

NELJÄS LUKU.

SIELUTIETEELLINEN TAITEENSELITYS.

Kaikkien esteettisten kysymysten joukossa ei ole ainoatakaan, jonka käsittely olisi johtanut eri kirjoittajat niin erilaisiin ratkaisuihin kuin kysymys taidevietin ja taideaistin luonteesta. Niistä taisteluista päättäen, joita on käyty filosofien kesken, näyttää vaikeus sopia jostakin yleisesti tunnustetusta teoriasta olevan suorastaan voittamaton. Olisikin sentähden houkuttelevaa, sivuuttamalla kaikki teoreettiset tutkistelut, aivan yksinkertaisesti selostaa kirjallisuudessa esitetyt tärkeimmät opit ja sitten jättää kunkin lukijan omaksi asiaksi valita ne määritelmät, jotka parhaiten sopivat hänen katsantokantaansa. Tässä kehitellyn todistelun yhtenäisyyden takia on kuitenkin välttämätöntä esittää tekijän mielipide myöskin tästä vaikeimmasta ja kiistanalaisimmasta esteettisestä kysymyksestä. Lähdenkin sentähden, vaikka vähäisin toivein lukijan liittymisestä näkökantaani, lyhyesti selostamaan niitä mielipiteitä taidevietin ja taideaistin luonteesta, jotka esiintyvät laveasti perusteltuina teoksessani taiteen alkulähteistä.

Niinkuin on aikaisemmin mainittu, tulisi nyt karakteriseerata ne esteettisen tuotannon ja sen tuloksen, taideteoksen, puolet, joita ei käy johtaminen hyötytarkoitusten palvelemisesta. Jos suunnataan ensinnä huomio itse luomistoimintaan, nousee siten lähimmäksi tehtäväksemme selvittää, mitä ihmiset tavoittelevat antautuessaan askarrukseen, joka

ei välittömästi tarjoa heille mitään hyötyä eikä etua, tai oikeammin sanoen, mitä positiivista pyrkimystä jää jäljelle, jos siitä teoreettisesti erotetaan kaikki ne ei-esteettisen toiminnan ainekset, jotka todellisuudessa sekaantuvat esteettisiin ilmauksiin. Edellisissä luvuissahan on väitetty, että kaikkeen taidetuotantoon, joka sen nimen ansaitsee, sisältyy itsetarkoituksellista toimintaa, joka, vaikka se ei yksinään kykenisikään synnyttämään täydellisiä taideteoksia, on kuitenkin kyllin voimakas tullakseen toimeen ilman mitään yrityksiä puolustaa sen olemassaoloa »vieraisiin» päämääriin vetoamalla. Mutta niin kauan kuin rajoitutaan vain ilman perusteluja puoltamaan tämän omia tarkoitusperiään seuraavan toiminnan olemassaoloa, ei kysymystä taiteen olemuksesta ole saatettu paljoakaan lähemmäksi ratkaisuaan. Voidakseen luoda jotakin asiallista valaistusta tuohon tuntemattomaan, täytyy pyrkiä *selittämään* »puhtaasti ei-esteettistä toimintaa», s. o. asettamaan se jonkin toisen yleisemmän, helpommin käsitettävän ja paremmin tunnetun toiminnan yhteyteen, toiminnan, joka sekin noudattaa omia tarkoitusperiään, ja, mikäli mahdollista, johtamaan se siitä. Meidän onkin sentähden lähinnä katsottava, esiintyykö ihmisen ruumiillisessa ja sielullisessa elämässä biologisesti merkitseviä toimintamuotoja, joilla voisi syystä sanoa olevan oman tarkoitusperänsä ja jotka voisivat niinmuodoin auttaa meitä selvempään käsitykseen itsetarkoituksellisesta toiminnasta taiteessa. Tahdonelämä ei tarjoa esimerkkejä tämänlaisista toimintamuodoista, sillä tahtohan pyrkii aina johonkin »käytännölliseen» tulokseen, ja samoin on laita ajatuksenkin, mikäli ei oteta lukuun korkeinta pyrkimystä totuuteen totuuden itsensä takia. Mutta jos antaudutaan tutkimaan tunteen sielutiedettä, niin tavataan piankin etsitty vastaavaisuus.

Silloin näet käy selville, että me sekä yksinkertaisten aistimusten että mutkikkaampien tunne-elämysten n. s. ilmaisuliikkeissä olemme tekemisissä toimintamuodon kanssa, joka

sellaisenaan on riippumaton kaikista ulkonaisista tai vieraista tarkoitusperistä. Paitsi kaikkia niitä erilaisia liikkeitä, jotka jatkavaisuuslain nojalla johtuvat mielihyvää ja mielipahaa seuraavasta elontoimintojen vilkastumisesta ja ehkäistymisestä, esiintyy tunnetiloissa myöskin tietoisempia reaktioita, joiden avulla me pyrimme poistamaan mielipahan aiheuttamaa lamaannusta tai tukemaan mielihyvän suomaa elvytystä. Lisäksi synnyttää yleis-eläimellinen mielihyväntunteiden kohottamisen ja mielipahantunteiden vaimentamisen tarve joukon välittäviä ilmaisumuotoja, joiden avulla me ikäänkuin koetamme pidättää mielihyvää, tehdä sen yhä selvemmäksi tietoisuudelle ja sillä tavoin enentää sen vaikutusta ilmaisun avulla, kun me sitävastoin mielipahantiloissa pyrimme vapautumaan siitä kiihkeillä purkautumisilla ja liikettä-synnyttävillä laukeamisilla. Lopuksi saatamme myöskin, paitsi tätä n. s. ilmaisuviettiä, havaita itsessämme jonkinlaisen tajuamishalun vaikutuksia, halun, joka ajaa meitä hetkellisen tuskankin uhalla itsessämme herättämään elämäntajuntaa selventäviä ja tehostavia tunteita ja mielenliikkeitä. Kaikki nämä enemmän tai vähemmän tietoiset pyrkimykset ovat yleisiä sielullisia perusilmiöitä. Niiden esiintyminen ei ole sidottu mihinkään erityiseen sivistystasoon, ja niiden tyydytystarve on suurempi kuin muiden viettien — leikkivietin, jäljittelyvietin tai viehättämisvietin — joista eri tahoilla on tahdottu johtaa esteettinen tuotanto. Jos voitaisiin asettaa taidevietti yhteyteen sen ilmaisu- ja tajuamispyrkimyksen kanssa, joka esiintyy tunne-elämämme alalla, olisi siten tämän vietin voima samoin kuin sen yleinen ilmeneminenkin tehty helpommin ymmärrettäväksi.

On kuitenkin selvää, etteivät tunteenilmaisut sellaisinaan kykene paljoakaan valaisemaan esteettisiä ilmaisumuotoja. Nämä ovat nimittäin aina suunnatut johonkin todelliseen tai kuviteltuun katsojaan, s. o. niillä on kaikesta »itsetarkoituksellisesta» luonteestaan huolimatta kuitenkin tehtävänä synnyttää määrätty vaikutus — jonka laatua meidän on seu-

raavassa yritettävä määritellä — johonkin ulkopuoliseen olentoon, kun sitävastoin tunteenilmaisu on täyttänyt tehtävänsä vapautettuaan tuntevan henkilön hänen tuskastaan tai kohotettuaan hänen iloaan. Voidakseen käyttää tunne-elämän sielutiedettä esteettisen teorian eduksi täytyykin sentähden kyetä osoittamaan, että mielenliikutusten elämyspiirissä esiintyy jokin toimintamuoto, joka on yhtä »itsetarkoituksellinen» kuin välittömätkin ilmaisuliikkeet, mutta johon lisäksi sisältyy sama sosiaalinen tekijä, s. o. sama johonkin ulkopuoliseen olentoon suuntautuva pyrkimys, kuin esteettiseenkin toimintaan. Tuollainen »tertium comparationis» voidaankin meidän nähdäksemme löytää niistä tunteenilmaisuista, jotka esiintyvät ihmisten keskinäisissä suhteissa.

Etsimättä ja aivan luonnollisesti saatamme itse asiassa siirtyä yksilöllisistä ilmaisuliikkeistä niin sanoaksemme yksilöidenkeskeisen tunne-elämän sielutieteeseen. Niitä lakeja, jotka vallitsevat yksityisten ihmisten sielunelämässä esiintyvien tunnetilojen ilmaisuja, voidaan nimittäin monin tavoin sovittaa myöskin yhteisiin tunteenilmaisuihin. Sen herkän, »sympaattisen», mielialasiirrynnän avulla, joka tapahtuu samointuntevien olentojen välillä, voidaan, johtamalla jokin tunnetila ulkopuolisiin henkilöihin, saavuttaa samoja kohottavia tai vapauttavia vaikutuksia kuin välittömienkin ilmaisuliikkeiden avulla. Miten sellainen siirtäminen tapahtuu ja miten se puolestaan vaikuttaa alkuperäiseen sieluntilaan, sitä voitaneen parhaiten valaista viittaamalla muutamiin yleisesti tunnettuihin esimerkkeihin.

Kun näemme jonkun henkilön voimakkaan tunteen vallassa, tapahtuu usein, että tahtomattamme toistamme hänen ilmaisuliikkeitänsä, joko ulkonaisin elein ja kasvojenilmein tai sisäisin värähdyksin. Toisten itkua ja naurua jäljittelevät siten usein nekin, jotka eivät tunne syytä, mikä on antanut aiheen näihin surun tai ilon purkauksiin. Tämän toistamisen vaikuttimista ovat sielutieteilijät kiistelleet, mutta itse asiaa ei kukaan ole kieltänyt. Meidän tarkoitukseemme

nähden onkin samantekevää, tuleeko meidän, niinkuin muutamat kirjoittajat väittävät, olla sitä mieltä, että koko käsityksemme ympäröivästä maailmasta perustuu eräänlaiseen »sisäiseen jäljittelyyn» ja että me sentähden ilman edelläkäypää mielleválitystä saamme »tartunnan» ilmaistuista tunnetiloista, vai onko tuo jäljittelevä vastavaikutus selitettävä seuraukseksi niistä tunnetiloista, jotka mielleyhtymän avulla syntyvät meissä toisten mielenliikutusten näkemisestä. Meidän tulee vain kiinnittää huomiomme siihen seikkaan, että iloa ja surua, pelkoa ja suuttumusta, ylpeyttä ja vihaa, sanalla sanoen, mielenliikutuksia ja tunnetiloja voidaan — kuten näyttää, melkein konemaisesti — siirtää yksityisestä hänen ympäristöönsä ja ympäristöstä yksityiseen. Ulkopuolisten henkilöiden piirissä tapahtuu niin ollen liike, jota voidaan verrata yksityisen omassa elimistössä havaittavaan ilmiöön. Samalla tavoin kuin elontoimintojen muutokset mielihyvän- tai mielipahantiloissa leviävät elimestä elimeen ja siten tekevät yhä avarammat elimistön alueet osallisiksi alkuperäisestä elämän kohoamisesta tai elämän tyrehtymisestä, samoin leviää tunne yksilön ulkopuolella niiden samointuntevien henkilöiden joukossa, jotka »myötätuntoisesti» toistavat sen ilmaukset. Ja samalla tavoin kuin kaikki »ruumiilliset heijastukset», s. o. tunteen leviämiseen liittyvät elimelliset toiminnanmuutokset, tuottavat alkuperäiselle mielentilalle suurentuneen voiman ja kohonneen tajuisuuden, samoin saavuttaa myöskin yksilön tunne suurentuneen voiman ja kohonneen tajuisuuden sen vieraan ilmaisun vastavaikutuksesta, jossa se niin sanoaksemme jatkuu. Tämän molemminpuolisesti toisiaan kertaavain esikuvien ja jäljennösten välillä tapahtuvan vuorovaikutuksen perustalla joutuu yhteis-ilmaus täyttämään samanlaisen tehtävän kuin yksityinenkin. Me olemmekin sentähden oikeutettuja pitämään yleisen ilmaisutarpeen välillisenä tuloksena sitä seikkaa, että me ylivoimaisissa tunnetiloissa etsimme elvytystä ja vapauttavaa purkautumista samointuntevista henkilöistä lähtevän

vastavaikutuksen avulla, henkilöistä, jotka myötätuntoisesti toistavat ja omassa ilmaisussaan jäljittelevät sitä tunnetilaa, minkä vallassa me itse olemme.

Tämän ulkonaista kaikupohjaa tavoittelevan pyrkimyksen kautta on tunteiden ilmaiseminen samoin kuin esteettiset ilmaisutavatkin saavuttanut sosiaalista merkitystä. Mutta kohdistumalla ulkopuolisiin henkilöihin ei ilmaisu ole silti vielä alistunut palvelemaan mitään vierasta tarkoitusperää. Ei ole pakko vedota mihinkään hyötytarkoituksiin selittääkseen tuota puhtaasti tunneperäistä halua saavuttaa vastavaikutusta samointuntevien taholta. Se seikka, että tällä halulla on useissa tapauksissa lisävaikuttimena ne käytännölliset edut, joita voidaan hankkia esim. herättämällä muiden sääliä, ei vaikuta todisteluumme. Sillä meille riittää, että niin korkeammilla kuin alhaisemmillakin kehitysasteilla voidaan todeta itsetarkoituksellisen ilmaisutarpeen aiheuttamain, yksilöidenvälisten ilmaisujen esiintyminen. Jo eläimetkin etsivät kaltaistensa seuraa kiihoittuakseen itse ja kiihoittaakseen toisiaan yhteisesti ilmaisemalla jotakin ylivoimaista tunnetta. Ihmisessä taas huomataan tämän yksilöidenvälisen ilmaisutarpeen vaikutukset niissä yhteisissä ilo- ja surujuhlissa, joita ei puutu ainoaltakaan kansanheimolta, kuinka alhaisella kehitysasteella se muutoin lieneekin. Ja saman perusvietin korkeimpana ja välillisimpänä ilmestymismuotona esiintyy jo kaikkein alhaisimmillakin sivistysasteilla jonkinlainen taidetuotannon ennakkomuoto, s. o. toiminta, joka mistään käytännöllisten etujen tavoittelusta riippumatta pitää ainoana päämääränään »ilmausta ilmauksen itsensä takia», mutta jonka toiminnan kautta tämä ilmaus heijastetaan ulospäin sellaisessa muodossa, että alkuperäisen tunteen toistuminen käy mahdolliseksi alituisesti kasvavassa katselija- tai kuulijapiirissä.

Samassa määrässä nimittäin kuin tarve saavuttaa vastavaikutusta samointuntevien puolelta tulee tietoiseksi, täytyy myöskin kehittyä tietoinen pyrkimys saada niin monet kuin

mahdollista omaksumaan tuo yksilöllinen tunne niin täydellisesti kuin mahdollista. Tilapäisestä ulkopuolisten henkilöiden piiristä lähtevä vastakaiku ei enää täytä sen vietin vaatimuksia, joka luonteensa mukaisesti pyrkii kokoamaan yhä useampia tuntevia olentoja vaikutuksensa alaisiksi. Kokemukset sosiaalisen ilmauksen kohottavista ja vapauttavista vaikutuksista herättävät halun saada monistunut ja mahdollisimman uskollinen vastakaiku vallitsevalle tunteelle. Sentähden ei ilmaisuvietti tyydykään vain taivuttamaan vastahakoisia ja herättämään välinpitämättömiä, vaan se pyrkii tyydyttämättömässä kaipauksessaan jopa ulottamaan vaikutuksensa yli olevaisen hetken, tai toisin sanoen kiteytymään ilmaisuksi, joka ei ainoastaan kykene levittämään tunnetta, vaan myöskin ikuistuttamaan sen. Tällaista tarkoitusperää silmällä pitäessä ei vietti kuitenkaan voi käyttää välittömiä ja tilapäisiä ilmaisuliikkeitä. Se etsii välikappaletta, jonka avulla tunnetila voidaan siirtää yhä kasvaviin samointuntevien piireihin, jotta se tämän kuvitellun yleisön taholta saisi sen vastavaikutuksen, joka yksin voi sen purkautumishalun tyydyttää. Sellainen välikappale taas tarjoutuu niissä esineissä ja ilmauksissa, joilla, vaikka ne ehkä olisivatkin syntyneet täyttämään erinäisiä käytännöllisiä tarpeita, on taideteoksen ulkonaiset ja puhtaasti tekotaidolliset ominaisuudet. Liittymällä näihin esineihin tai ilmauksiin muuttuu ilmaisuvietti taidevietiksi, ja muovailemalla ne oman tarkoituksensa mukaisiksi tekee se näistä esineistä tai ilmauksista esteettisiä tuotteita sanan varsinaisessa, s. o. ei ainoastaan ulkonaisessa ja tekotaidollisessa merkityksessä.

Tällä tavalla on meidän nähdäksemme kuviteltava taiteen alkuperää. Tunne-elämän ilmaisutarve on sen pakottavan voiman pohjana, joka ajaa ihmisiä näennäisesti epäjärjellisellä, mutta todellisuudessa biologisesti perustellulla antaumuksella uhraamaan vaivaansa toimintaan, mistä ei lähde mitään käytännöllistä etua. Ja se tunnetilojen elämyshalu, joka katsojassa vastaa taiteilijan luomispakkoa — ja joka

itse asiassa on vain toinen puoli ilmaisutarpeessa esiintyvää oman olemassaolomme tajuisuuspyrkimystä — selittää meidän käsittääksemme sen seikan, miksi ihmiset jo alhaisellakin kehitysasteella osaavat antaa arvoa »hyödyttömälle» taidetuotannolle. Mutta näin teroittaessamme tunnetekijäin merkitystä taiteen syntymisessä emme ole sillä kuitenkaan, niinkuin erinäiset arvostelijat ovat väittäneet, joutuneet syyllisiksi taiteen johtamiseen ainoastaan ilmaisutarpeesta ja tajuisuuspyrkimyksestä. Niinkuin on kerta toisensa jälkeen huomautettu, on vain yhdistämällä sielutieteellinen ja historiallinen katsantotapa koetettava ratkaista kysymys taiteen alkuperästä. Ja kun tästä kysymyksestä siirrytään pohtimaan taideteosten luonnetta ja taideaistin olemusta, niin on jälleen molemminpuolisesti otettava huomioon sielullisen vietin vaikutus ulkokohtaisiin taideilmauksiin ja näiden ilmausten vastavaikutus sielulliseen viettiin.

Hyötynäkökohdat ovat, niinkuin on edellisessä luvussa osoitettu, synnyttäneet rikkaan tanssi-, näytelmä-, runo-, kuva- ja veistostuotannon. Mutta kaikki nämä käytännölliseen elämään liittyvät teokset tai ilmaukset voidaan kuitenkin jossain määrin eristää tästä käytännöllisestä elämästä. Käyttämällä havainnollista vertausta saattaa sanoa, että ne käy irroittaminen maaperästään ja nostaminen sen yläpuolelle. Sentähden ne soveltuvat käytännöllisestä luonteestaan huolimatta palvelemaan ilmaisuvietin tarkoituksia. Ne hankkivat tälle vietille ulkonaiset ainekset, peruskehän niin sanoaksemme, jonka nojin se voi esineistyä ja kehittää ilmaisutapojaan.

Päästäkseen perille siitä, kuinka tämä ulkonaisten teosten ja ilmausten käyttäminen siihen tarkoitukseen tapahtuu, tarvitsee vain pikaisesti silmäillä eri taidemuotoja. Silloin on todistelun selvyyden takia sopivinta *ajatella* ulkokohtaiset tuotteet valmiiksi kehittyneinä, ennenkuin taidevietti ilmaantui, vaikkakin, niinkuin on aikaisemmin osoitettu, vain tahallisesti eristämällä voidaan vetää raja taidetuotannon ei-

esteettisten ja esteettisten vaikutinten välille. Me otaksumme siis toistaiseksi, että hyötypäämääriä tavoitteleva tuotanto on jo olemassa, ja meidän on nyt tutkittava, millä tavoin tämän tuotannon eri lajit tarjoutuvat ilmaisuvietin välikappaleiksi. Tätä tarkastelua suorittaessamme emme kuitenkaan käsittele eri taiteita siinä järjestyksessä, jota on seurattu edellisissä luvuissa, vaan ryhmitämme ne — tahtomatta kuitenkaan sillä lausua mitään niiden esiintymisen aikajärjestyksestä — ottamalla huomioon niiden läheisemmän tai kaukaisemman suhteen välittömään tunneilmaisuun.

Puhtaan tunteen yksinkertaisimpana ilmaisutapana voidaan pitää joko koko ruumiin tai muutamien sen osien yhteydettömiä liikkeitä. Hypyt ja loikahdukset tai tolkuttomat äännähdykset säestävät voimakkaita ilon tai tuskan tunnetiloja. Näissä ilmaisuissa ei ole vielä mitään esteettistä eikä mitään, millä olisi tekemistä taiteen kanssa. Mutta sittenkin on näistä välittömistä ilmaisuliikkeistä vain yksi ainoa askel lyyrillisen säveltaiteen ja lyyrillisen tanssin alhaisimpiin lajeihin. Tarvitaan vain hyppyjen ja äännähdysten sitominen määrättyyn aikajaksoitteluun meidän pitääksemme niitä alkeellisina taideilmiöinä. Määrätty aikajako, tahti, on sentähden yksinkertainen taidemuoto, joka aivan etsimättä tarjoutuu ilmaisuvietille vallitsevan tunteen kiinnittämisen ja ulkopuolisiin henkilöihin siirtämisen välikappaleeksi. Tahti taas on tosin, niinkuin yhteiskuntatieteilijät ovat huomauttaneet, kehittynyt jo alhaisempienkin kansojen keskuudessa sen tähden, että se säännöstämällä niin yksityisen kuin yhteisenkin työn liikkeet on aiheuttanut arvaamatonta voimain säästöä. Mutta kuinka suuri näiden käytännöllisten etujen merkitys lieneekin ollut, on ilmeistä, että tahdin on täytynyt tehdä vaikutuksensa yhtä hyvin silloin, kun on ollut kysymyksessä tunnetilan ilmaiseminen, kuin silloinkin, kun sen tarkoituksena on ollut levittää ja järjestää yllytystä työhön. Jos tarkastelee yksinkertaisimpia taideilmiöitä, voikin hel-

posti havaita, kuinka erinomaisella tavalla tahti palvelee ilmaisuvietin tarkoituksia.

Voimakkaita tunnekiihoituksentiloja, sellaisia kuin juhlariemu tai sotahuumaus, voidaan tosin riittävän tehoisasti levittää myöskin tartuttavan jäljittelyn avulla. Mutta jos halutaan saavuttaa tunteen täydellinen yleistymys, niin on näidenkin suuressa määrin tarttuvien mielenliikutusten suhteen välttämätöntä helpottaa jäljittelevää omaksumista. Järjestämättä niitä liikkeitä, joissa tunteet ilmenevät, määrättyyn aikajaksoitteluun ei ole mahdollista houkutella suurempaa ihmisjoukkoa yhtenäisesti ja samalla kertaa suorittamaan näitä liikkeitä. Mutta niin pian kuin ilmaisu on kiinnitetty ja sidottu tahdin muotoon, kasvaa sen tartuttava vaikutus arvaamattomasti. Taukoamatta ja säännöllisesti toistuessaan vangitsee tahti heltiämättömin ottein huomiokykymme ja siten pakottaa vastahakoisimmankin alistumaan ilmaistun tunteen voiman valtaan. Mikä tahansa toisiaan määrätyn poljennon mukaisesti seuraavien kuulo- tai näkövaikutelmien sarja kykenee, kokonaan riippumatta vaikutelmien omasta luonteesta, kuulijassa tai katsojassa synnyttämään samat elontoiminta- ja liikemuutokset ja siten myöskin samat tunnetilat, joita alkuaan ilmaistiin tässä määrätyssä aikajärjestyksessä. Niinpä voidaan puhdastakin tunnetta, sellaisena kuin se esiintyy kaikista älyllisistä aineksista vapautettuna, niin sanoaksemme heijastaa ulospäin poljennon muodossa. Ja vielä enemmän merkitsee se seikka, että tunnetta käy tuolla tavalla ulospäin heijastettaessa kiinnittäminen vastaista toistamista varten. Jo yksinkertaisimmissakin muodoissaan kykenee siis taide kantamaan tunnetilan yli ajan ja paikan rajojen.

Kun on kysymys tunteen ja tahdin yhteydestä, on luonnollista lähinnä viitata tanssiin ja yksinkertaisimpaan säveltaiteeseen. Mutta on ymmärrettävissä ilman muuta, että vaikutukset ovat laadultaan samat, vaikkakin asteeltaan heikommat, silloinkin kun aikajaksoittelu painetaan mieleemme

välillisempää tietä. Omaksumalla ne tahtiainekset, jotka sisältyvät kaikkeen runouteen, voimmekin niinmuodoin jotakin runoa lausuessamme tai lukiessamme tulla osallisiksi siinä esitetystä tunnetilasta samalla tavalla kuin silloinkin, kun me ulkonaisesti toimien tai sisäisesti jäljitellen yhdymme jonkin tanssin liikkeisiin. Ja samalla tavalla voivat koristetaiteetkin, pakottamalla silmämme seuraamaan säännöllistä viivojen ja kuvioiden ryhmittelyä, siirtää meihin jonkin tunnetilan poljennollista tietä. Ornamentiikkaa esim., tätä puhtaasti kansanomaista taidetta, voidaankin sentähden tahtiaineksensa takia verrata yksinkertaisiin kansantansseihin ja kansansävelmiin.

Näillä kolmella yksinkertaisella taidelajilla, liikehtimistanssilla, geometrisellä koristeella ja sävelettömällä, yksinomaan poljennollisella soitolla ilmaistaan hämäriä ja epämääräisiä tunnetiloja muodossa, joka välittömästi siirtää meihin niitä seuraavat liike- ja elontoimintamuutokset. Niukasta älyllisestä sisällyksestään huolimatta onkin sentähden näillä, jos niin saamme sanoa, puhtaasti lyyrillisillä taiteilla huomattava tunteidenherättämiskyky. Yleisiä ja epämääräisiä mielentiloja, sellaisia kuin keveyden, ahdistuksesta vapautumisen, varmuuden tai voiman tunteita, voidaan niiden avulla siirtää voittamattoman uskollisesti. Mutta niiden ilmaisumahdollisuudet rajoittuvatkin samalla näihin hämäriin tunnelmiin. Milloin jokin tunne on monipuolisemman ja täysin kehittyneen mielenliikutuksen osana, täytyykin sentähden yhteisilmaisun vietin käyttää tehoisampia siirtämiskeinoja. Sellaiseksi välikappaleeksi taas tarjoutuvat, yhtä etsimättömästi kuin tahti yksinkertaisissa ja epämääräisissä tunnetiloissa, elehtivät ja ilmehtivät pantomiimiset tulkintatavat, joiden kehitystä on tosin edistänyt niiden käytännöllinen tarkoituksenmukaisuus, mutta joita toiselta puolen, meidän tarvitsematta edellyttää mitään käytännöllisten etujen tavoittelua, aivan tahattomasti käyttävät kaikki sääntöihin

ja itsehillintään tottumattomat ihmiset voimakkaiden mielenliikutusten vallassa ollessaan.

Eleellisen ilmaisutavan kyvystä siirtää tunnetiloja ulkopuolisiin henkilöihin on aikaisemmin huomautettu, puheen ollessa sosiaalisesta sielunelämästä. Sen melkein välittömän tunteidenilmaisun, joka on huomattavissa taiteen rajojen ulkopuolella — joko niin, että katselijat tahattomasti jäljittelevät tunteen ilmaisuliikkeitä, tahi niin, että mielleyhtymät herättävät heissä tunteita, joita he ovat aikaisemmin kokeneet ja joiden ilmaisutapa esiintyy heille tuttuna — täytyy luonnollisesti tapahtua sitä tehoisammin, kun tunneilmaisusta tehdään oma varsinainen tarkoitusperänsä. Meidänhän on silloin otettava lukuun toiselta puolen tietoinen pyrkimys muodostaa ilmaisu niin helposti omaksuttavaksi kuin mahdollista ja toiselta puolen, katselijassa, lisääntynyt valmius antautua ilmaistuun tunnetilaan. Elenäytelmiä tai tansseja katseltaessa onkin sentähden myötätuntoisella, välillisesti tai välittömästi tartuttavalla mielialasiirrolla usein vallitseva asema. Ja me uskomme sen vaikutusta voitavan havaita näytelmätaiteen korkeampienkin muotojen piirissä. Hyvä näyttelijä kykenee suorastaan pakottamaan katselijansa omaksumaan ne sielunliikkeet, joita hän esittää. Me tulemme iloisiksi ja vakaviksi hänen mukanaan edes selvittämättä itsellemme hänen tunteittensa syitä, t. s. me otamme joko tahtoen tai tahtomattamme osaa niihin sielunliikkeisiin, joita hän näytellessään ilmaisee.

Sellainen myötätuntoinen, »sympaattinen», suhde taideteoksen ja sen yleisön välillä esiintyy joko selvemmin tai hämärämmin kaikissa esteettisen tuotannon lajeissa. Kirjallisuuden alalla kykenevät erikoisesti tunteelliset ja koomilliset kirjailijat herättämään mielenliikutuksia kuvailemalla niiden ilmauksia tavalla, joka tartunnan lailla siirtää kulloinkin kyseessä olevan tunnesisällyksen lukijaan. Veistotaiteessa välittävät esitettyjen hahmojen asennot ja liikkeet meihin ne sieluntilat, joiden ilmaisuna nämä asennot ja liik-

keet ovat. Ja yksinpä maalaustaiteessakin, jossa kuitenkin välillinen ja mielleyhtymiin nojautuva tunteiden siirto työntää taka-alalle välittömän ilmaisemisen, saatamme huomata jäljittelevän tunteiden herättämisen aineksia. Nämä ainekset ovat luonnollisesti helpoimmin keksittävissä ihmismuotoja esittävässä maalauksessa; mutta hiukan erittelemällä voidaan päästä niiden perille niissäkin kuvaamataiteen lajeissa, joissa ihminen ei tule lainkaan näkyviin. Samalla tavalla kuin poljennollinen sarja yksinkertaisia näkö- tai kuulovaikutelmia saattaa katsojassa tai kuulijassa synnyttää ne elontoimintojen muutokset, jotka liittyvät yksinkertaiseen tunteeseen, ja siten herättää ne sieluntilat, jotka oli sisällytetty tahtiin, samoin voidaan mielenliikutusten jäljittelevä ilmaisu niin sanoaksemme kääntää sellaisten viivojen tai muotojen kieleen, että kysymyksessä oleva mielenliikutus niiden vaikutuksesta herää uudelleen sivullisissa henkilöissä. Työkalujen ja astioiden muodoista, koristekuvioiden kulmista ja kaarroksista ja luonnon suurista viivoista me saatamme lukea viittauksia erilaisiin sieluntiloihin, s. o. me olemme tuntevinamme niissä asentoja ja liikkeitä, jotka liittyvät määrättyihin tunteisiin ja jotka sentähden meissä synnyttävät nuo tunteet. Niinpä voidaankin koko näkyväistä todellisuutta käyttää jonkinlaisen epäsuoran jäljittelyn, niin sanoaksemme näytelmällisen eli draamallisen ilmaisun välikappaleena, luonnossa tavattavien ja kuviteltujen muotojen tullessa ihmishahmojen sijaan.

Mutta kuitenkin voidaan vain pieni osa todellisesta taidetuotannosta vaikutukseensa nähden tyhjentävästi selittää viittaamalla välittömään tunteiden nostattamiseen. Jota suuremmaksi tunnetiloihin liittyvien älyllisten ainesten merkitys kasvaa, sitä vähemmän voi tämä siirtämismuoto tyydyttää. Iloa tai surua, s. o. mielihyvää tai mielipahaa sekä niihin yhtyviä mielikuvia jostakin ulkokohtaisesta tunteen syystä, ihailua tai hurmautumista, raivoa, vihaa tai epätoivoa, kaikkia näitä ja samanlaisia mielen- tai sielunliikkeitä voidaan

täydellisesti siirtää toiseen henkilöön vain mikäli ne esiintyvät ajatuksissaan perusteltuina. Sosiaalisen ilmaisutarpeen välilliseksi seuraukseksi muodostuu siten viettymys kertomaan tai kuvaamaan sellaisia tapauksia tai esineitä, mitkä kuulijassa tai katselijassa voivat herättää samoja tunteita kuin nekin, joiden vallassa ilmaisija itse on. Tässä käyttää ilmaisutarve jälleen niitä näytelmällisiä, runollisia ja maalauksellisia tulkintatapoja, jotka taikomisen tai ajatusten ilmaisemisen tarkoitusperiä palvellen syntyvät ja kehittyvät ihmissuvun keskuudessa käytännöllisten tarpeiden vaikutuksesta. Se luonnonjäljittelyn ja elämänkuvailun aines, joka siten liittyy tunteiden siirtoon, esiintyy luonnollisesti huomattavimpana eepillisissä taidelajeissa, mutta sitä voidaan kaikissa tapauksissa joko suuremmassa tai pienemmässä määrässä havaita myöskin sellaisessa tuotannossa, joka ei ole kertovaa: laulurunouden kuvailevissa osissa, koristetaiteen luonnon-esineellisissä aiheissa ja luonnon äänivaikutelmien sävel-jäljittelyssä yhtä hyvin kuin maalaustaiteessa ja kirjallisuudessa. Sentähden ei sovikaan kovin ihmetellä sitä seikkaa, että estetiikassa on koetettu johtaa kaikki taidetuotanto jäljittelyvietistä. Nämä johtamiset eivät kuitenkaan, niinkuin on aikaisemmin huomautettu, kykene täysin tyydyttämään. Eivätkä ne paljasta heikkouttaan ainoastaan sikäli, että niitä käy vain vaivoin sovelluttaminen sellaisiin taidemuotoihin, joissa jäljittely, vaikka sen olemassaolo voitaisiinkin todistaa, joka tapauksessa näyttelee vähäpätöisempää osaa, vaan myöskin vielä enemmän sikäli, että ne sanan varsinaisessa merkityksessä jäljitteleviin taidemuotoihin sovitettuina johtavat unohtamaan näiden taidemuotojen oleellisen tekijän. Tämän teoksen pohjana olevan käsityksen mukaan ovat jäljittely ja mukailu vain tunteiden ilmaisun *välikappaleita*. Tästä seikasta on toistaiseksi huomautettu puheen ollessa tavasta, millä ilmaisuvietti käyttää hyväkseen jäljitteleviä teoksia ja ilmauksia. Mutta jos käsityksemme on oikea, täytyy sen pätevyyden tulla ilmi myöskin tarkasteltaessa näitä

teoksia ja ilmauksia itseään, sellaisina miksi ne muodostuvat ilmaisuvietin vaikutuksesta.

Voitaneen pitää yleisesti tunnustettuna, että taideilmauksiin sisältyvä jäljittely ja mukailu on toista kuin taikomistarkoituksessa suoritettu tai yksinomaan ajatuksia välittävä jäljittely. Mutta niin pian kuin nostetaan kysymys siitä, mikä tämä erotus oikeastaan on, syntyy erimielisyyttä. Yleisen käsityksen mukaan tulee taiteellisen jäljittelyn ennen kaikkea olla »kaunista», s. o. sillä tulee olla sellaisia ominaisuuksia, jotka miellyttävät katselijaa. Tähän katsantotapaan yhtyvät otaksuttavasti myöskin ne filosofit, jotka johtavat taiteen alkuperän miellyttämisvietistä. Esittämällä jäljitellyt ilmiöt niin kauniina kuin mahdollista palvelisivat siis jäljittelevät taidemuodot samoja tarkoitusperiä, jotka näiden esteetikkojen mielestä ovat olleet tanssin, säveltaiteen ja koristelun syntymisen pohjana. Käsitellessämme taidevietin sielutieteellisiä kysymyksiä olemme jo huomauttaneet, että tämä oppi esteettisen tuotannon alkuperästä on meidän nähdäksemme väärä. Nyt on vielä osoitettavanamme, ettei se myöskään saa mitään tukea tuotannon tulosten, s. o. itse taideteosten tarkastelemisesta.

On kyllä kieltämättä oikea se väite, että useimmissa taideteoksissa voidaan osoittaa olevan ominaisuuksia, joiden tehtävänä on »miellyttää» tämän sanan varsinaisessa ja jokapäiväisessä merkityksessä. Mutta ei osuta esteettisten ja eiesteettisten ilmausten välisen eron ydinkohtaan, jos päähuomio kiinnitetään näihin ominaisuuksiin. Meidän nähdäksemme on paljon luonnollisempaa selittää ne keinoksi saavuttaa se tarkoitusperä, johon ilmaisuvietti pyrkii. Itse asiassa voidaankin helposti huomata, että sosiaaliseen ilmaisupyrkimykseen aivan luonnollisesti liittyy miellyttämispyrkimys. Kun joku henkilö jotakin ulkonaista aikaansaannosta välikappaleenaan käyttäen koettaa hankkia vastakaikua ylivoimaiselle tunteelleen, on hänen pakko ikäänkuin voittaa yleisönsä puolelleen, saadakseen siinä herätetyksi

kernaan ja myötätuntoisen tarkkaavaisuuden. Sellaisen vaikutuksen saa hän taas aikaan tekemällä luomansa ei ainoastaan helposti omaksuttavaksi, vaan myöskin omaksumiseen houkuttelevaksi. Käyttääksemme mahdollisesti liian rohkeata vertausta voisimmekin sentähden sanoa, että taideteos, samoin kuin elimelliset olennot, eläimet ja kasvit, hurmaa aistit ja vangitsee ajatukset omilla »houkutuskeinoillaan», ei näiden keinojen itsensä takia, vaan sen salaisuuden takia, jonka ne samalla kertaa sekä salaavat että ilmaisevat. Ja taideteoksen salaisuutta, sen oleellisinta sisällystä, ei voida selvittää vetoamalla sen »kauniisiin» ominaisuuksiin sanan tavallisessa merkityksessä; se voidaan paljastaa vain, jos ennen kaikkea suunnataan huomio siihen tunneperäiseen sieluntilaan, joka taideteoksessa pyrkii saamaan ilmaisunsa ja vastakaikunsa.

Tätä tietä on meidän mielestämme myöskin etsittävä selitystä niihin taiteellisen jäljittelyn ominaisuuksiin, joihin erikoisesti kiinnitetään huomiota tieteellisessä taideteoriassa. Vastoin kansanomaista käsitystä eivät tieteelliset esteetikot anna ratkaisevaa arvoa sille suuremmalle tai pienemmälle aistillisen viehätyksen määrälle, joka liittyy esitykseen. Mutta he puhuvat siitä huolimatta erityisestä »kauneusarvosta», joka erottaa jokaisen taideteoksen orjallisista luonnonjäljittelyistä. Ja esteettisten kirjoittajain kesken on myöskin vallinnut jonkinlainen yhteisymmärrys niihin periaatteisiin nähden, joista tämä kauneusarvo olisi johdettava. Sittenkuin näitä periaatteita oli aikaisemmissa järjestelmissä määritelty vaihtelevalla selvyydellä, ovat Vischer ja Taine johdonmukaisimmin niitä kehitelleet. Hegeliläisellä kielellään sanoo saksalainen kirjoittaja, että taideteoksen tulee esteettisessä »näyssä» (Schein) ilmaista meille hetkellisesti toteutuneen aatteen täydellinen ja puhdas läsnäolo. Tainen teoriassa, joka luonnontieteellisen lähtökohtansa takia niin jyrkästi eroaa hegeliläisyydestä, mutta jossa silti voi huomata monta hämmästyttävää yhtäläisyyttä tämän jär-

jestelmän kanssa, on samanlainen ajatus lausuttu siinä opissa, että taiteellisen esityksen tulee tehostaa olioiden »vallitsevia ominaisuuksia». Jos näiltä määritelmiltä riisutaan niiden oppinut sanapuku, joka tekee ne niin epämukaviksi käytännössä sovelluttaa, nähdään niiden pohjimmaltaan perustuvan sellaiseen yksinkertaiseen havaintoon, jonka saattaa uudistaa jokaisen esteettisen kokemuksen tapahtuessa. Kaikissa taideteoksissa on eri osien kesken olemassa ilmeinen alistussuhde, joka voi antaa Tainen koulusta lähteneelle filosofille aihetta puhua »vallitsevista» ominaisuuksista, ja niinikään voidaan useimmissa teoksissa huomata selvästi esiintyvä yhteys kuvattujen olioiden tai tapausten ja yleisen maailmankulun välillä, mikä taas hegeliläisessä ajattelijassa saattaa herättää mielikuvia yleisestä, yksityisten ilmiöiden taakse kätkeytyvästä aatteesta. Mutta meidän nähdäksemme olisi vaikeata käsittää, kuinka taidetuotanto olisi voinut syntyä jostakin niin älyperäisestä aiheesta kuin vallitsevien ominaisuuksien etsimisestä tai aavistettujen aatteiden tavoittelemisesta. Onhan paljon luonnollisempaa selittää se todellisuuden muunteleminen, jolle Vischer ja Taine ovat keksineet filosofiset perustelunsa, vetoamalla tunneperäisen ilmaisutarpeen pyrkimykseen muokata todellisuus tarkoitusperänsä mukaiseksi.

Jos taideteoksessa ilmenevä jäljittely käsitetään tunteensiirtämisen välikappaleeksi, niin ymmärretään helposti, miksi tämä jäljittely ei esitä kuvattavaansa ulkokohtaisella tarkkuudella, vaan valikoi ja tehostaa erinäisiä mallinsa ominaisuuksia muiden kustannuksella. Keskittävä ja eristävä tarkkaavaisuus on näet ominaista jokaiselle ilmiöiden käsittämistavalle, missä tunne-elämällä on vallitseva asema. Sielunelämän yleisten lakien mukaisesti on meidän vaikutelmiemme ja muistojemme tunneaines lähemmin liittynyt johonkin todellisuusvaikutelmain erikoiseen osaan tai erikoiseen ominaisuuteen. Ja kun sosiaalisen ilmaisutoiminnan asiana on saada sivulliset henkilöt omaksumaan se keskitetty ja eristetty to-

dellisuuskuva, joka kannattaa vallitsevaa tunnetilaa, niin todellisuuskuvailu muodostuu luonnon pakosta jäljennökseksi, missä muutamat yksityiset osat tai muutamat yksityiset ominaisuudet esitetään muita merkitsevämpinä, kun sitävastoin muut osat tai muut ominaisuudet esitetään näitä osia ja ominaisuuksia alempiarvoisina tai niistä johtuneita. Taiteellisen jäljittelyn yhtenäisyys ja kokonaisuus, joita yksinomaan ihmisen älyllisiä ominaisuuksia tarkkaavat esteetikot ovat tahtoneet selittää viittaamalla pyrkimykseen paljastaa ja kuvata olioiden todellista olemusta, voidaan niinmuodoin yhtä hyvin, vieläpä paremminkin selittää, jos taidetta pidetään tunneperäisen ilmaisutarpeen purkautumisena. Ja siitä tyydyttämättömyydestä, joka on tämän tarpeen pohjana, voidaan myöskin löytää peruste siihen seikkaan, että taide niin usein todellisuusesityksessään koettaa yksityisiin ilmiöihin sisällyttää niin monta muuta ilmiötä kuin mahdollista. Yksityinen olio ei voi riittää välikappaleeksi silloin kun on kysymyksessä jonkin tunnetilan siirtäminen sen koko täyteläisyydessä, ellei taiteilija anna meidän aavistaa yksityisen ilmiön edustamaa moninaisuutta. Sentähden voidaankin se pyrkimys yleispätevyyteen, jolle niin usein, erittäinkin hegeliläisten filosofien taholta, annetaan suuri merkitys taideopissa, yhdistää ilmaisutarpeen pyrkimykseen kiteyttää ja siirtää runsaita tunnelmayhtymiä. Missä taidevietti liittyy taiteilijain älyllisiin taipumuksiin, siellä saattaa taideteos muodostua olioiden ja maailman tai elämän selitykseksi. Mutta missä taidevietti vaikuttaa erillään, siellä on tuloksena taiteilijain yksilöllisen käsityksen ilmaisu. Kumpaisessakin tapauksessa on tunneaineksista etsittävä esteettisen tuotannon oleellisin ja ominaisin puoli. Vain kiinnittämällä päähuomio näihin tekijöihin voidaan taidetoiminta erottaa ihmisen tietopuolisesta ja käytännöllisestä toiminnasta. Ja vain näistä tekijöistä voidaan löytää lyyrillis-sävelellisten ja kertovien tai kuvailevien taidemuotojen yhteiset ainekset.

Taideteoksen ominaisuuksien tarkasteleminen saattaa niin-

muodoin vain tukea taidevietin ilmenemistavan tarkastelussa saavuttamiamme tuloksia. Me emme voi selittää esteettistä elämää muutoin kuin asettamalla sen tunne-elämän yhteyteen. Mutta tämä ei suinkaan merkitse sitä, että taide olisi samaa kuin tunnetilojen ilmaisutoiminta. Mehän olemme nähneet taiteen käyvän mahdolliseksi vain siten, että ilmaisuvietti tarkoitustansa varten käyttää ja samalla muovailee sellaisia teoksia ja ilmaisutapoja, joiden voidaan ajatella syntyneen kokonaan tästä vietistä riippumatta. Mutta me emme ole vielä tutkineet niitä muunteluja, joiden alaiseksi itse ilmaistu tunne joutuu, kun se sidotaan ulkokohtaisiin teoksiin ja kun sitä koetetaan siirtää niiden avulla. Ennenkuin sellainen tutkimus on suoritettu, emme voi määrätä, mikä on luonteenomaista esteettiselle tuotannolle ja esteettiselle nauttimiselle.

VIIDES LUKU.

ESTEETTINEN TAITEENSELITYS.

Kun taiteen synty, niinkuin on tässä teoksessa yritetty, selitetään viittaamalla tunteen ilmaisutarpeeseen, niin joudutaan helposti sen syytöksen alaiseksi, että muka jätetään ottamatta varteen taide-elämän ja tunne-elämän ilmausten erilaisuus. Itse asiassa onkin esitetty esteettisiä teorioja, joihin tämä huomautus on kieltämättä sattunut. Yksipuolisesti korostamalla tunneaineksen merkitystä on jouduttu pitämään taideteosten arvoa suhteellisena niissä ilmaistun tunteen voimakkuuteen. Kun sen lisäksi monella taholla vallitsevat liian ahtaat mielipiteet tunteen käsitteestä — jokapäiväisessä puheessahan käytetään »tunne» sanaa useimmiten merkitsemään mielipahansävyisiä sieluntiloja, sellaisia kuin suru, kaiho, alakuloisuus j. n. e. — niin on jokainen tunne-elämän sielutieteelle perustuva teoria vaarassa joutua käsitetyksi taiteessa ilmenevän liikatunteellisuuden puolustukseksi. Mitä meihin tulee, pitäisi sen, mitä edellä on sanottu tunteen kykenemättömyydestä yksinään antaa aihetta todelliseen taideilmaukseen, ehkäistä moisen väärinkäsityksen syntymistä. Ja kaikkien harhatulkintojen paremmaksi torjumiseksi riittänee, kun — viitaten sielutieteen oppiin »vaikutinsiirrosta», jota valaisemaan käytetään tavallisesti sitä »vaikutinsiirtoa», mikä havaitaan saiturin halussa koota rahaa ensin hyvinvoinnin vuoksi ja sitten vain pelkän rahan vuoksi — huomautetaan, ettei lausuttaessa mielipiteitä jon-

kin toiminnan alkuperästä suinkaan sitouduta mihinkään käsitykseen tämän toiminnan luonteesta sellaisena, miksi se myöhemmässä muodostuksessaan kehittyy. Kun ei kuitenkaan mikään olisi meistä vastenmielisempää, kuin että tässä esitettyä teoriaa väitettäisiin sentimentalistiseksi taiteenselitykseksi, käy välttämättömäksi erikoisella ponnella ja sen vaatimalla seikkaperäisyydellä osoittaa, mikä erotus vallitsee jokapäiväisessä elämässä ilmenevien mielenliikutusten ja taiteen tulkitsemien tunnetilojen välillä.

Jotta tämä erotus esiintyisi niin selvänä kuin mahdollista, on edullisinta ottaa ensinnä tarkasteltaviksi sellaiset taideilmaukset, jotka lähtevät kuohuvasta ja hurmautuneesta sieluntilasta. Ei ole kylläkään oikein väittää, niinkuin usein on tehty taideteorioissa, että kaikki esteettinen tuotanto muka on syntynyt tunteiden kuohunnasta ja aistien hämmennyksestä. Kuvaamataiteet ja ornamentiikka esim. voivat usein ilmaista verraten tyyntäkin sieluntilaa. Mutta siitä huolimatta on oikeutettua edellyttää, että ennenkuin tuotantoa syntyy, sen edellä käy näidenkin taidemuotojen piirissä ylivoimainen tunne, joka pyrkii purkautumaan ja joka aina siihen asti kunnes purkautuminen on tapahtunut herättää sen valtaan joutuneessa henkilössä mielipahantunteen, vaikkakin heikon ja hämärän. Tätä luomistyön esiastetta ja kaikkea siihen sisältyvää tyydyttämättömyyttä voidaan taas helpoimmin tutkia runollisessa ja säveltaiteellisessa tuotannossa. Ja sellaisen tutkimuksen avulla saavutettuja tuloksia voidaan, ottamalla voimakkuuserotus huomioon, sovelluttaa sellaiseenkin tuotantoon, missä ilmaisutarve ei esiinny niin selvästi.

Yleisesti tunnettua on, että alhaisemmat kansat usein esittävät soittoa, laulua ja tanssia hurjissa juhlissaan. On lausuttu sellainenkin otaksuma, että näiden esteettisten ilmaisutapojen varsinaisena alkuna on ollut se huumaus, jonka vallassa sellaisten juhlien osanottajat ovat olleet. Olkoon tämä

arvelu oikeutettu tai ei, joka tapauksessa voimme merkitä, että melkoinen osa alkeellisesta eli primitiivisestä taidetuotannosta on ollut jonkinlaisessa yhteydessä hurmautuneen kiihtymyksen kanssa, ja että villien ja barbaarien huvitukset niinmuodoin antavat meille hyvän tilaisuuden verrata esi-esteettistä tunnetta niihin sieluntiloihin, jotka syntyvät silloin kun taide on liittynyt tunteenpurkauksiin.

Kansatieteellinen kirjallisuus tarjoaa meille kammottavan kuvauksen niistä raivoisista menoista, siitä väkivaltaisesta hurmauksesta ja niistä hurjista teoista, joihin sivistymättömät ihmisheimot purkavat juhlariemuaan. Ja aina pienimpiin yksityiskohtiin ulottuva samankaltaisuus näiden hurjastelevain ilmaisutapojen kanssa huomataan vanhan ajan kirjailijain kertomuksissa niistä raaoista ja hillittömistä juhlamenoista, jotka olivat vallalla Kreikassa ennen kuin Dionysoksen palvelus tuli käytäntöön. Tätä n. s. fryygialaista hurmiota taas pitivät vanhat esteetikot jonkinlaisena niiden sieluntilojen vertauskuvana, joissa ei tunteen ylenmääräisyys ollut vielä päässyt purkautumaan esteettiseen ilmaisuun. Kuvauksissa raivoavien mainadien hurmauksesta huomautetaan aivan erikoisesti, että tuo voimakas ja hämmentynyt huumaus on ylenmääräisyydessään suorastaan tuskallinen. Mutta vastakohtana tälle sairaalloiselle tilalle, jossa riemu itse muuttuu hillinnän puutteessa kärsimykseksi, viittaavat esteettiset kirjailijat niiden bakkanttien suhteellisesti vienoon ja sopusointuiseen tunteeseen, jotka ovat etsineet ilolleen ilmaisua soitossa ja tanssissa. Kun vapauttaja Dionysos, sanottiin, opetti palvelijoilleen sävelten ja poljennon taiteen, niin hän kiihdytti tosin heidät iloisiin liikkeihin, mutta kaikella kiihoituksellaankin hän sai heissä aikaan vapautumisen heidän tunteittensa ylenmääräisyydestä. Tuollaista ajatusta ovat nähtävästi vanhan ajan taiteilijat tulkinneet kuvatessaan bakkusjuhlien esityksessään viehättäviä naishahmoja, jotka soljuivat eteenpäin tyynin, kevein ja vapain tanssiaskelin.

Näiden tanssijatarten asennon sulous muodostaa jyrkimmän ajateltavan vastakohdan hillittömän juhlahuumauksen sekasorrolle ja väkivaltaisille eleille. Raivo on menettänyt hurjan luonteensa, ja kiihkon puuskutukset ovat vaihtuneet sopusointuisen tunteen tyyniin hengähdyksiin. Tätä muutosta ei taas meidän nähdäksemme voida selittää muuksi kuin seuraukseksi siitä, että hurmautuneet tunteenilmaisut on sidottu poljennolliseen eli rytmilliseen muotoon. Määrätyn aikajaon tarkkaaminen ja noudattaminen — mikä edellisessä luvussa esitetyn mukaisesti on ehtona jonkin sieluntilan ilmaisun täydellisen tehon siirtämiselle ulkopuolisiin henkilöihin — edellyttää nimittäin esiintyjissä jonkinlaista, vaikkakin kuinka vähäpätöistä huomiokyvyn ponnistusta, s. o. jonkinlaista älyllistä toimintaa. Ja älyllinen toiminta taas ei voi yhtyä ylivoimaiseen tunteeseen. Samalla kuin ilmaisuliikkeet alistetaan tottelemaan määrätyn aikajaon pakkoa, tulee sentähden tunteen ylivalta jossakin määrin kukistetuksi. Ja sen hurjuus talttuu yhä, jos liikkeitä säestävään tahtiin liittyy sävelsuhteiden soitannollinen järjestely. Taiteellinen muoto, joka kohottaa ja selventää ilmaisua, on siis samalla luonnon pakosta lieventävä vastavaikutukseltaan.

Tämä taiteellisen muodon vaikutus ilmenee yksinkertaisimpana ja tajuttavimpana vanhan ajan runojen ja kuvien esityksissä siitä tanssista, joka »poljennon kultaisin ohjin — suistaa raivoavan riemun, hillitsee hurjistuneet». Mutta se, mitä me huomaamme dionysolaisten menojen osanottajista, on vain havainnollinen esimerkki siitä vaikutuksesta, joka kaikella *muodolla* — tämän käsitteen esteettisessä mielessä — on ilmaistuihin sieluntiloihin. Olkoon sitten taiteellisen luomistyön edellä käynyt tunne joko hurja huumaus tai raskas suru tai yleensä mikä voimakas mielenliikutus tahansa, niin soitannollis-poljennollinen ilmaisu taltuttaa tämän tunteen hillittömän väkivaltaisuuden. Ja kun kaikkeen taiteeseen sisältyy poljennollisen, sidotun aikajaksoittelun aines, niin on myöskin kaikki taide olemukseltaan kathar-

tista, s. o. se puhdistaa tunteita ja mielenliikutuksia hankkimalla niille vapauttavan ja sopusointuisen purkautumisen. Sentähden voivat yksinkertaisimmatkin tanssin, laulun ja soiton lajit auttaa jossakin määrin unohtamaan tunneperäistä liikakiihoitusta ja siten myöskin tekemään mahdolliseksi sen vapaan ja »pyyteettömän» suhtautumisen, joka on ominaista puhtaasti esteettisille sieluntiloille.

Mutta ainoastaan näissä n. s. aikataiteissa esiintyy poljento *vallitsevana* muotoaineksena. Vaikka myöskin kaikkeen maalaukseen ja kaikkeen kuvanveistoon sisältyy jonkinlainen rytmillinen järjestely, ei se kuitenkaan ennen muita seikkoja ole esteettisten vaikutusten pohjana. Poljennollissoitannollista muotoa vastaa »paikallisuustaiteissa» kiinteä *oliohahmo*. Ja jonkinlaista hahmottelua esiintyy myöskin kaikessa runoudessa, joka ei ole yksinomaan lyyrillistä, s. o. joka kertoen tai kuvaten luo kuvia katsojan tai lukijan mielikuvitukseen. Tämän hahmottelun taas täytyy vaikutuksessaan ilmaistuun sieluntilaan olla vielä vapauttavampi ja »puhdistavampi» kuin yksinomaan sävelmällis-poljennollinen muotoilu. Jo näytelmäntapaisissa tansseissa ja eleellisissä esityksissäkin tulee itse vallitsevan sieluntilan havainnollistuttamisen saada aikaan jonkinlainen vapautuminen siitä, mikä on ollut sidottua ja raskauttavaa tuossa sieluntilassa. Kun jäljittelevään näytelmälliseen toimintaan liittyy kertomus tai kun toiminnan korvaa suullinen selonteko, muodostuu tämä alkeellisen tunteen voittaminen vielä täydellisemmäksi. Kaikkien niiden ponnistusten kautta, jotka uhrataan oman sieluntilan selventämiseksi ulkopuolisille henkilöille, saattaa tämä sieluntila tosin käydä kertojalle tai kuvailijalle itselleen tajutummaksi, mutta se tulee samalla vähemmän väkivaltaiseksi tunneluonteeltaan. Kun voimakas tunnekiihoitus, niinkuin on aikaisemmin huomautettu, ei voi liittyä älylliseen toimintaan, niin saa sellainen ilmaisumuoto kuin kirjallinen, joka niin suuressa määrässä vaatii järjenkykyjen myötävaikutusta, välttämättömästi kuinka voimakkaan

mielenliikutuksen tahansa lieventymään. Tähän tulee lisäksi se vastavaikutus, jonka kirjallinen tuote ulkokohtaisen ja havainnollisen muotonsa takia synnyttää luojansa näkemykseen.

Sellainen vastavaikutus esiintyy luonnollisesti vielä voimakkaampana kuvaamataiteissa. Ne tunnetilat, jotka on kiinnitetty ulkonaiseen, itsenäiseen teokseen, erottavat sen ikäänkuin jonkinlaisen välimatkan päähän henkilöstä, joka ne on kokenut. Ja tämän välimatkan päästä katseltuina muuttuvat tunteet esteettisiksi, s. o. ne kadottavat elämääkuohuttavan luonteensa. Se hämmennys, joka sisältyy kaikkeen kiihtymykseen ja mielenliikutukseen, ei sovellu taiteellisen hahmottelun vaatimuksiin. Sentähden on ainakin korkeampiin taidemuotoihin nähden oikein sanoa — kuten esteetikot ovat usein huomauttaneet — että jonkin vaikutelman taiteellinen käsittely saattaa tapahtua edullisimmin vasta sitten, kun vaikutelma ei enää koko voimallaan vallitse mieltä. Mutta toiselta puolen on myöskin yhtä oikein sanoa — ja meille on tärkeätä kiinnittää huomiota tähän näkökohtaan — että tunnesisällys, jota jokin taideluoma ilmaisee, itse tuon luomistyön kautta muuttuu luonteeltaan. Kuinka tarmokkaasti taiteilija pyrkineekin ilmaisemaan yleisölleen juuri sen tunteen, minkä hän on itse kokenut, täytyy hänen teoksensa pakostakin siirtää muihin henkilöihin kokonaan toisenlainen ja sopusointuisempi sieluntila kuin se oli, josta luomistyö oli saanut alkusysäyksensä. Se ulkonainen sävel, kuva tai näytelmä, joka on tarkoitettu sivullisia henkilöitä varten, siirtää selkeytensä vuorostaan esittäjään ja johtaa siten hänet suhtautumaan sieluntilaansa aivan ulkopuolisen henkilön tavoin. Näin tapahtuu se ihmeellinen muutos, joka on esteettisen elämän pohjana. Tuska kadottaa kärkensä, ilo menettää liiallisuutensa, ja väkivaltaisen huumauksen tilalle tulee puhdas ja sekoittamaton mielihyvä. Vasta sitten kun tämä aste on saavutettu, s. o. kun kiihtymys ja mielenliikutus ovat muuttuneet rauhallisiksi mielihyväntunteiksi, voidaan puhua taiteesta sanan varsinaisessa merkityksessä.

Se toiminta, jonka avulla »ei-esteettinen» sieluntila ilmaiseksen sitä välittömästi tulkitsevissa liikkeissä, on tosin »itsetarkoituksellinen», koska se ei tavoittele mitään tietopuolista eikä käytännöllistä päämäärää, mutta se on kuitenkin suuressa määrin »pyyteellistä» siitä syystä, että se on mitä läheisimmässä yhteydessä minän kuohutetun elämän kanssa. Mutta siitä hetkestä lähtien, jolloin ilmaisu on heijastettu ja eristetty ulkonaiseen esitykseen, menettää se jossakin määrin yhteytensä minän pyrkimysten kanssa (sen ei kuitenkaan tarvitse silloinkaan millään muotoa menettää persoonallista luonnettansa), ja se voikin sentähden johtaa niin esittäjän itsensä kuin katselijatkin kiihkottomaan tarkasteluun eli kontemplaatioon. Siinä määrin kuin meidän suhteeseemme taiteeseen sisältyy tuollainen tarkastelu, siinä määrin me pidämme tätä suhdetta esteettisenä. Se mikä esteettisissä ilmiöissä on luonteenomaista, ei siis riipu niin paljon näistä ilmiöistä itsestään kuin meidän tavastamme tarkata niitä. N. s. esteettiset tunteet ovat samaa laatua kuin ihmisen muutkin tunteet, mutta eroavat näistä siinä, etteivät ole enää riippuvaisia taistelevasta ja pyrkivästä elämästä. Mitä me koemme taiteen rajojen ulkopuolella, on sekasortoista, synkkää tai raskasta, sentähden että se on osa siitä olemassaolotaistelusta, joka täyttää elämämme; mutta mitä me taiteessa tunnemme, on selkeää, valoisaa ja kevyttä, sentähden että me tarkastelussamme kohoamme välittömien pyyteittemme yläpuolelle ja unohdamme sen taistelun, joka hämmentää, synkentää ja raskauttaa olemassaolomme. Tuollainen unohtaminen ei ole missään tapauksessa täydellistä, koska me emme voi kokonaan vapautua niistä ehdoista, joiden alaisina elämme, ja koska itse taistelu on tullut meille tarpeeksi, jopa mielihyvän lähteeksikin. Sentähden onkin, niinkuin on aikaisemmin huomautettu, ehdoton taideteos ihanne, joka on olemassa vain teoriassa. Mutta vaikka olisikin mahdotonta osoittaa ainoatakaan erikoista runoa tai kuvaa, jossa »esteettinen vapaus» olisi toteutunut, niin sisältyy kuitenkin kaik-

keen esteettiseen tuotantoon pyrkimys tuollaista vapautta kohti. Jos toisaalta voidaankin väittää, että korkeimmatkin taideteokset kuohuttavat olemustamme muistuttamalla kaikesta siitä taistelusta ja vaivasta, johon me olemme määrätyt, niin saatetaan toisaalta huomauttaa, että jo villi-ihmisten alkeellisimmatkin taideilmaukset merkitsevät jonkinlaista vapautumista elämän taistelusta.

Alhaisimmissa samoin kuin korkeimmissakin taidemuodoissa vallitsee siis jonkinlainen vastakohtaisuus, antinomia, luomistyön alkuperän ja sen päämäärän välillä. — Taide saa elinvoimansa ja hyvän osan merkitystään yhteydestään käytännöllisen elämän sekasorron kanssa, mutta sen luontaisin ominaisuus on samalla siinä, että se koettaa vapautua tästä sekasorrosta, eli, jos niin tahdotaan sanoa, kohota sen yläpuolelle. Käyttämällä suppeata lausumatapaa voidaankin sentähden sanoa, että taiteeseen sisältyy sekä kiihoittava että tyynnyttävä, »dionysolainen» yhtä hyvin kuin »apolloninen» aines. Nämä kaksi ainesta esiintyvät eri astein esteettisen tuotannon eri lajeissa, sikäli että tyyni tarkastelu on yleensä vallitsevana suhteessamme kuvaamataiteisiin, kun sitävastoin kuohuva ja kiihkoisa aines saattaa olla voitolla suhteessamme runouteen ja säveltaiteeseen. Erilaiset taidesuunnat ovat niinikään eri tavoin tehostaneet kiihoittavia ja sopusointuisia ominaisuuksia, niin että milloin toimivaa, aktiivista, milloin tyynesti tarkastelevaa, kontemplatiivista puolta on pidetty ainoana merkitsevänä. Tieteellisessä selvittelyssä, joka ottaa huomioon kaikki taidemuodot ja taidevirtaukset, ei ole kuitenkaan mahdollista jättää kumpaakaan niistä syrjään. Meidän onkin sentähden pysyttävä siinä, että kumpaakin ainesta, vaikkakin väliin selvemmin väliin hämärämmin, voidaan havaita taiteellisen tuotannon kaikissa muodoissa ja kaikilla kehitysasteilla. Jos toinen puuttuisi, menettäisi taide vaikutusvoimansa ihmisiin, jos toista ei olisi, häviäisi raja esteettisen ja ei-esteettisen toiminnan väliltä. Kaikkeen elämään sisältyvää taistelua ei ole taidekaan vailla, ja jos kat-

sotaan tarkoin pohjimmalle, on taistelua ja ristiriitoja olemassa kaikkein sopusointuisimmissakin esteettisissä ilmauksissa. Mutta taiteen tekee kuitenkin taiteeksi se seikka, että se herättää meissä tunteen siitä, että rauhattoman ja kuohuvan levottomuuden sijaan on ainakin ajaksi tullut hillitty tarkastelu. Tyyni kontemplaatio merkitsee hetkellistä voittoa elämänehdoista. Ja voitto on sitä täydellisempi, mitä enemmän muotoaines saa merkitystä taidetuotannossa.

Niinmuodoin on kyllä ajateltavissa, että alkeellinen elenäytelmä, jossa näytelmällinen taideilmaisu yhtyy melkein kokonaan mielenliikutuksen välittömästi jäljittelevään ilmaisuun, kykenee siirtämään ulkopuolisiin henkilöihin itse alkuperäisen sieluntilan koko sen elämääkuohuttavassa voimassa. Mutta heti kun välittömään ilmaisuun liittyy vaikka kuinka vähäpätöinen muotoilu- tai hahmottelu-aines, tulee niin esittäjässä kuin katselijassakin mielenliikutuksen alkeellisen kiihoituksen sijaan tarkastelun selkeä rauha. Mitä korkeampi sija jollakin taidelajilla on siinä teoreettisesti suunnitellussa kehitysasteikossa, joka on edellä esitetty, s. o. mitä parempi on välimatka suoranaisista ilmaisutavoista, sitä rauhallisemmin tarkastelevaksi muuttuu se tunneaines, joka saa ilmaisunsa taidetuotannossa.

Tästä ei kuitenkaan millään tavoin seuraa, että korkeammat, tai oikeammin sanoen välillisemmät, taidetuotannon muodot olisivat tykkänään vailla tunnesisällystä. On tosin usein väitetty, ettei esim. nykyaikainen maalaustaide kykene tarjoamaan tarkastelijalle mitään muuta nautintoa kuin korkealle kehitetyn tekotaituruuden ihmettelemisen herättämän. Mutta sentapaiset lausumat eivät voi johtua muusta kuin siitä, että arvostelijalta on puuttunut kykyä nähdä, kuinka paljon taiteellista iloa voi liittyä esim. värien ja valon väikyntään jotakin yhdentekevää taustaa vastaan. Sellainen ilo on tunnetta yhtä täyteläisesti kuin se mahtipontisuus tai se vieno sävy, jotka ilmenevät jossakin historiallisessa taulussa tai jossakin laatumaalauksessa. Ja sellaiset »puhtaasti maa-

laukselliset» mielihyvän aistimukset muuttuvat samalla tavoin kuin puhtaasti säveltaiteelliset ja puhtaasti runollisetkin tunteet edistyvän sivistyksen ohella yhä vallitsevammiksi esteettisessä tuotannossa. Jota suurempi taiteilijan muotoilu- ja hahmottelukyky on, sitä suuremmaksi tulee samalla hänen luomistyön harjoittama kykynsä havaita olioiden ja ilmiöitten esteettisiä tunnearvoja. Luova käsi kasvattaa näkevää silmää. Tulkitsemalla luontoa ja antamalla sen vivahteluiden kuvastella oman sieluntilansa vivahteluja oppii hän ymmärtämään, kuinka kaunis luonto on. Elleivät siis mielenliikutukset ja muut jokapäiväisen elämän tunneaistimukset saakaan sijaa hänen tuotannossaan, niin voi tämä sen asemesta ilmaista sellaisten vaikutelmain herättämää iloa, jotka ei-esteettisessä elämässä näyttävät kylmiltä ja yhdentekeviltä. Sentähden ei tässä teoksessa puollettua katsantotapaa voikaan järkyttää mikään viittaus maalarien ja runoilijain käsittelemiin aiheisiin. Kaikki laajat kiistelyt »sisällyksestä ja muodosta taiteessa» kadottavat merkityksensä silloin, kun ei etsitä taiteen oleellisinta sisällystä siitä, *mitä* esitetään, enemmän kuin siitäkään, *miten* esityksessä menetellään, vaan niistä sieluntiloista, jotka on kiteytetty milloin johonkin suureen ja mahtavaan aiheeseen, milloin johonkin näennäisesti vähäpätöiseen luonnon tai elämän osaan.

Kuinka jyrkkinä tahdottaneenkaan nähdä taiteellisen kehityksen korkeampien ja alhaisempien asteiden väliset eroavaisuudet, voidaan siis kaikissa tapauksissa pitää kiinni eräästä yhteisestä luonteenpiirteestä, joka erottaa esteettisen tuotannon käytännöllisestä ja tietopuolisesta toiminnasta. Ja niin rohkenemmekin kaikkien näiden vaivalloisten selvittelyjen jälkeen esittää esteettisen luomistyön käsitteen määritelmän: Taideteos tai taideilmaus on sellaisen toiminnan tuote, minkä avulla luonteeltaan tunnepitoinen inhimillinen sieluntila on saanut täydellisen ja kaikenpuolisen ilmaisunsa ulkonaisessa muodossa tai hahmossa, joka tekee vapaan ja »pyyteettömän» tarkastelun mahdolliseksi ja joka siten ei-

esteettisen elämän kiihoittavien ja hämmentävien vaikutelmien sijasta herättää tarkastelijassa puhtaan kontemplatiivisen mielihyväntunteen.

*

Jos edellisessä kehitellyn katsantotavan myönnetään olevan oikean, niin huomataan helposti, että taidetta, niin yleisinhimilliselle vietille kuin se rakentuukin, voivat kuitenkin harjoittaa vain varsin harvat ihmiset. Ylivoimaisten tunteiden ilmaisutarve esiintyy kyllä suuremmassa tai pienemmässä määrässä kaikissa ihmisissä. Mutta kuinka väkevä ja syvä tunne tahansa ja kuinka korkealle kehittynyt tunnelma-alttius tahansa eivät vielä yksinään kykene tekemään kenestäkään edes diletanttia, saati sitten taiteilijaa. Voidaan tosin jonkinlaisella oikeutuksella väittää, että jokainen tavallisilla kyvyillä varustettu ihminen ainakin muutamina elämänsä hetkinä on taiteilija — nimittäin tahtomisensa puolesta. Mutta esteettinen luomistyö on valitettavasti ala, jossa ei päästä pitkälle pelkillä tahdonpuuskahduksilla. Sentähden ei mikään ajatus esteettiseksi opinkappaleeksi katsottuna tarjoakaan enemmän sijaa harhatulkinnalle kuin se, jonka Goethe lähetti lentoon, antaessaan Götz von Berlichingenissään rakastuneen aseenkantajan huudahtaa, että nyt hän muka tunsi, mikä tekee miehestä runoilijan: »Ein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz» (täysi, kokonaan yhden tunteen täyttämä sydän). Ellei enempää tarvittaisi taideteoksen luomiseen, niin olisi syntynyt suuri taulu silloin kun Mowitz maalasi Bergströmin matamin muotokuvan.

Kuitenkaan ei tarvinne enää nykyään erikoisesti osoittaa, ettei yksistään innostus tehtävään kykene kannattamaan esteettistä tuotantoa. Onhan Goethe itse tehokkaammin kuin kukaan muu hylännyt kaikki diletantismia suosivat teoriat esteettisissä lausunnoissaan aina teroittaessaan muotoilukykyä taiteilijan ominaisimmaksi tuntomerkiksi. Juuri tämä

kyky antaa sävelin, kuvin tai sanoin kiinteä muoto ilmaistaville sieluntiloille on taiteellisen esityksen vapauttavan voiman perustuksena. Vain missä hahmo eli, niinkuin me lyyrillisiä ja säveltaiteellisia taidelajeja ajatellen mieluummin sanomme, muoto tarjoutuu havaittavaksemme, vain siellä käy mahdolliseksi täyteläinen ja kokonainen elämäntunne ja se tarkastelun vapaus ja pyyteettömyys, joiden takia meidän on taiteilijoita kadehdittava ja joista me saamme ikäänkuin lainana pienen aavistuksen nauttiessamme heidän teoksistaan.

Vaikka meidän onkin niinmuodoin pakko, jotta emme saisi väärää käsitystä taiteesta, erikoisen jyrkästi tehostaa niitä piirteitä, jotka ovat ominaisia esteettiselle tuotannolle tuotantona, niin ei meidän kuitenkaan tule erehtyä sentakia näkemään liian suurta erotusta luojain ja vastaanottajain esteettisen elämän välillä. Vaikkakin me ainoastaan taiteilijoihin nähden voimme puhua itsenäisestä, luovasta työstä, niin liittyy sittenkin näennäisesti kaikkein passiivisimpaankin esteettiseen nautintoon jokin määrä sielullista toimintaa. Jo kyetäkseen täysin arvostamaan esteettistä tuotantoa täytyy siihen myötätuntoisesti suhtautuen omaksua osa taiteellista luomistyötä. Kun me taas jonkin luonnon- tai elämänilmiön edessä tapaamme, niistä nauttien, samat vaikutelmat, jotka olemme aikaisemmin nähneet tehostettuina jossakin taideteoksessa, niin suoritamme tietämättämme jonkinlaisen toisinnon siitä sommittelusta, jonka mukaan taiteilija oli järjestänyt vaikutukset luomassaan. Niinpä voidaankin suuri osa nautintoa selittää toisen käden esteettisten arvojen tuottamiseksi. Ja tämä aktiivinen aines esiintyy luonnollisesti vielä huomattavammin silloin, kun vaivutaan esteettiseen tarkasteluun joidenkin uusien ja vielä siihen asti tuntemattomien todellisuudenpuolien edessä. Sellaisissa tapauksissa muodostuu itse tarkastelu jonkinlaiseksi epätäydelliseksi uudelleenluomiseksi, joka ei tosin johda mihinkään ulkonaiseen hahmotteluun, s. o. johon ei liity samoja vaivoja ja sa-

maa palkintoa kuin taiteelliseen työhön, mutta joka kaikissa tapauksissa luo määrätyn sisäisen muodon näkemykselle. Tuollaisia »laulamattomia runoja» ei vain tule sekoittaa todellisiin runoihin, jotka vasta ulkonaisen aineksen avulla saavat kiinteän hahmon ja vakuuttavan esineellisyyden. Ennen kaikkea ei saa unohtaa, että juuri ulkonaiset, konkreettiset taideteokset ovat meissä kehittäneet itse kyvyn löytää esteettistä mielihyvää vaikutelmista, joilla ei ole mitään yhteyttä alkeellisen tunne-elämän kiihoitusten kanssa.

Kuinka pienessä velassa yksityinen, nykyään elävä ihminen luuleekaan olevansa taiteelle ja kuinka halveksuen hän tuominneekaan kaikkea, mikä siihen liittyy, niin ohjaavat sittenkin tunnettujen tai tuntemattomien taiteilijain luomat niitä esteettisiä arvostelmia ja vaikutelmia, jotka tietämättämme, mutta silti yhtä mahtavasti, vaikuttavat kaikkien meidän elämäämme. Ei tarvitse tosin riippua mistään esim. erikoisten maisemamaalausten vaikutuksesta — haluamme kiinnittää tähän seikkaan huomiota mahdollisten väärinkäsitysten välttämiseksi — että nykyaikainen ihminen katselee luontoa niinkuin katsellaan taulua, s. o. että hän jotakin näköalaa tai valoilmiötä katsellessaan unohtaa kaikki vaikutelmien tietopuoliseen tai käytännölliseen tai siveelliseen merkitykseen suuntautuvat ajatukset. Mutta siitä, että me ylipäänsä kykenemme vapautumaan puhtaasti esteettiseen tarkasteluun, on meidän kiittäminen niitä tuntemattomia esi-isiämme, jotka ensi kerran taiteellisessa tuotannossaan loivat esteettisen huomion esineiksi tarjoutuvia teoksia tai ilmauksia. Mikä sitten lie ollutkaan näiden teosten ja ilmausten syntymisen pohjana, ovat ne itsenäisinä, käytännöllisistä harrastuksista eristettyinä esineinä ohjanneet ihmisten mieltä havaitsemaan elämän esteettisiä arvoja. Ja jos meidän siten kehitysopilliselta näkökannalta lähtien täytyy pitää kiinni taiteen perustavasta merkityksestä yleis-esteettisen elämän syntymiselle ja edistymiselle, niin voidaan toiselta puolen merkitä, että taide yhä edelleenkin syventää ja te-

roittaa käsitystämme elämän ja ulkomaailman esteettisistä ominaisuuksista. Me käymme kaikki tietämättämme taiteilijain koulua ja sovitamme omaan oloihinsuhtautumiseemme samaa katsomistapaa, johon taide on meitä totuttanut. Esteettinen maailman näkeminen merkitsee jonkinlaista tiedotonta sommittelutoimintaa, joka valikoi, järjestää ja eristää vaikutelmia, niin että niihin mahtuu rikas ja täyteläinen sieluntila ja niin että voidaan joutua niihin nähden sellaiseen suhteeseen, joka on samalla kertaa yhtä läheinen ja yhtä kaukainen kuin suhde taiteilijan ja hänen teoksensa välillä. Missä tuollainen elävöittävä ja samalla kontemplatiivinen käsitys eli, niinkuin esim. Vischer sanoisi, tuollainen esteettinen *mielikuvitus* ilmenee, siellä voimme todellisuuden vaikutuksesta kokea samoja tai samanlaisia tunteita kuin taide-esitysten vaikutuksesta. Me unohdamme itsemme ja omat itsekkäät pyyteemme, me tunnemme vapautuneemme elämästä, missä taistelu ja vaivat vallitsevat, ja me vaivumme »puhtaaseen» ja »pyyteettömään» tarkasteluun.

Omien kokemustensa joukosta saa jokainen esimerkkejä sellaisista tiloista, ja tässä on sentähden vain tarvis huomauttaa, mitä näistä esimerkeistä ja kokemuksista on opittava tämän käsilläolevan tutkimuksen tarkoituksiin nähden. Niistä on lyhyesti sanoen opittava, ettei pidä rajoittua tutkimaan esteettisiä vaikutelmia vain taiteen alalla, vaan että taideteoriaa on täydennettävä n. s. yleisellä kauneusopilla.

Tultuamme tähän kohtaan lienee selvinnyt, miksi on ollut välttämätöntä väsyttävästi toistaen uudelleen kerrata aikaisemmissa luvuissa esitettyjen tutkimusten tulokset. Kysymys taideopin suhteesta n. s. yleiseen kauneusoppiin on näet esteettisen tieteen kiistanalaisimpia. Useimmat kirjoittajat ovat koettaneet perustaa taiteenselityksensä kauneusteoriaan ja ovat sentähden aloittaneet todistelunsa kauniin määrittelyillä. Tässä teoksessa on kuitenkin katsottu sopimattomaksi lähteä käsitteestä, jonka vastineesta todellisuudessa meillä ei ole mitään varmoja tietoja ja jonka sisällyksestä on olemassa

mitä ristiriitaisimpia ajatuksia, niinkuin käy selville kauneuden käsitteeseen kohdistetusta esteettisestä mielipiteidenvaihdosta. Me olemme sensijaan aloittaneet sielutieteellisestä tosiasiasta, taideteosten luomis- ja nauttimisvietistä, jonka olemassaoloa me emme voi vähimmässäkään määrässä epäillä. Erilaisissa teorioissa tästä vietistä olemme tavanneet yhden yhteisen määrityksen, pyyteettömyyttä koskevan. Me olemme koettaneet selittää, miten tuollainen pyyteettömyys on voinut ilmaantua suhteeseemme taiteeseen. Ja me olemme senjälkeen havainneet, että samanlainen pyyteettömyys esiintyy myös meidän esteettisessä suhtautumisessamme luontoon ja elämään. Meidän käsityksemme mukaan on taide laajimmassa merkityksessään alkuperäisempi ilmiö kuin esteettinen havaitsemistapa, joka on myöhemmin kehittynyt. Tätä voidaan kuitenkin pitää tekijän yksityisenä mielipiteenä, minkä pätevyyttä ei välttämättä tarvitse tehdä uskottavaksi niille lukijoille, jotka mieluummin ajattelevat kehityksen käyneen toisessa järjestyksessä, s. o. jotka uskovat rauhalliseen tarkasteluun liittyväin mielihyvä-arvojen arvostamisen olleen olemassa ennen kuin taidetuotantoa oli ilmestynyt ja sen olleen ehtona tuolle ilmestymiselle. Meidän tarkoituksellemme on kylliksi, jos tunnustetaan yleisessä estetiikassa oltavan tekemisissä samojen ilmiöiden kanssa kuin taideteoriassakin ja tällä jälkimmäisellä alalla voitavan tutkia näitä ilmiöitä helpommin kuin edellisellä. Silloin ei voi olla mitään epäilystä siitä, että on tarkoituksenmukaista perustaa yleis-esteettinen teoria taide-elämän sielutiedettä selvittelevälle tutkimukselle.

Itse asiassa osoittautuukin, että me n. s. kauneusopin yleisiä seikkoja tarkastellessamme välttämättömästi huomaamme sellaista, mikä sopii myös ihmisen suhteesta taiteeseen havaittuihin seikkoihin. Niissä esteettisissä tunne-elämyksissä, joita meissä luonto herättää, samoin kuin taiteen tuotteisiin suuntautuvassa tarkastelussamme on ratkaisevana aineksena sielullinen tosiasia, s. o. meidän tapamme suhtau-

tua ulkotodellisuuteen pikemmin kuin mikään tämän ulkotodellisuuden yleinen ominaisuus. Myöskin luonnon kauneuden täytyy sentähden, jos käymme pohjimmalle, joutua sielutieteellisen käsittelyn esineeksi. Yhtä vähän kuin villikansat ovat keksineet eleelliset jäljittelyesityksensä ja näytelmänsä luodakseen siten »vapaata» taidetta, yhtä vähän on luonnolla ja elämällä ollut aikomus tarjota meille esteettisiä vaikutelmia. »Fällt ihnen nicht ein», »ei pälkähdä niiden päähän», on Vischer sanonut jyhkeällä kielellään, eikä hänen väitettään kumoa mikään kaunisteleva maailmanselitys. Työtä, taistelua ja kamppailua olemassaolon puolesta, s. o. käytännöllisten päämäärien tavoittelua ja ristiriitoja erilaisten käytännöllisten tarkoitusperien välillä, havaitsemme kaikkialla luonnossa. Voidaksemme päästä esteettiseen suhteeseen tähän luontoon nähden täytyy meidän, samoin kuin luodessamme taideteoksia ja nauttiessamme niistä, erottaa vaikutelmat niiden yhteydestä elämäntaistelun kanssa ja kohottaa ne sen yläpuolelle. Vain tekemällä tuollaisessa tarkastelussa vaikutelmat inhimillisten sieluntilojen tulkeiksi kykenemme esteettisen kuvittelun avulla unohtamaan käytännöllisesti toimivat ristiriitaiset tarkoitusperät ja vaipumaan »vapaaseen» katselemiseen. Sentähden voimmekin vain tutkimalla tuntevan ja vastaanottavan ihmisen sielunelämää täysin ymmärtää, kuinka ulkonaiset esineet ja ilmiöt saattavat hänessä herättää esteettisiä tunteita. Ja kun sielulliset tekijät esiintyvät selvimmin ihmisen suhteessa hänen omiin luomiinsa, s. o. taideteosten tuottamisessa ja katselemisessa, on vain luonnollista, että koetetaan etsiä taideopista ratkaisua yleisen estetiikan ongelmiin.

Vaikka siis kauneusteoriaa on pidettävä osana taideopista semmoisena kuin se esiintyy käsitteen laajimmassa merkityksessä, niin ei siitä kuitenkaan seuraa, että molempien tiedonhaarojen alueet sulaisivat yhteen. Ken keskittää tutkimuksensa taideilmiöihin semmoisinaan, hän joutuu kos-

kettelemaan kysymyksiä, joita ei tarvitse käsitellä ihmisen yleis-esteettistä elämää selvittelevässä tutkimuksessa. Hänen täytyy antautua tutkimaan taiteellisen sommittelun lakeja, taiteellisen tekotaidon luonnetta ja erilaisten taidemuotojen merkitsevimpiä ominaisuuksia. Ja hänen tulee ennen kaikkea ottaa huomioonsa se hahmottelukyky, joka ilmenee yksityisissä taideteoksissa ja joka on oleellisimpia tunnusmerkkejä taiteilijain työtä arvostelevasti käsiteltäessä. Kaikki nämä kysymykset ovat kuitenkin tämän tutkimuksen rajojen ulkopuolella, koska sen tarkoituksena on käsitellä sekä taiteilijoille että maallikoille yhteistä esteettistä elämää. Voidaksemme selvittää tämän elämän synnyn ja kehityksen on ollut välttämätöntä ratkaista kysymys taiteellisen toiminnan alkuperästä. Mutta sitten kun se on suoritettu, saatetaan erikoisesti taideteoreettiset kysymykset jättää syrjään ja esteettisiä ilmiöitä käsitellä erossa varsinaisesta taidetuotannosta. Sentähden onkin seuraavassa tehtävänämme tutkia niitä vaikutelmia, joita koemme esteettisesti suhtautuessamme ulkotodellisuuteen.

On käyvä selville, että nämä vaikutelmat jakautuvat erinäisiin suuriin ryhmiin, s. o. että me esteettisessä elämyksessä suhtaudumme määrätyillä tavoilla määrättyihin vaikutelmiin. Näitä erilaisia reaktiotapoja nimitetään tieteellisessä kielessä »esteettisiksi tunnelmalajeiksi», »esteettisiksi käsiteluokiksi» eli »kategorioiksi» tai »esteettisiksi vaikutusmuodoiksi» eli »modifikaatioiksi». Niitä esineitä ja ilmiöitä taas, jotka ulkokohtaisesti vastaavat meidän yksilöllisen elämämme erilaisia tiloja, sanotaan esteettisiksi »ilmenemismuodoiksi». Tämäntapainen kielenkäyttö ei tosin osu varsin oikeaan sikäli, että se herättää mietteitä esteettisestä, joka olisi olemassa kaikkien tuntevien olentojen ulkopuolella ja heistä riippumatta. Mutta siitä huolimatta on tarkoituksenmukaista esityksen takia aika-ajoin olla kiinnittämättä huomiota esteettisten ilmiöiden puhtaasti sielulliseen luonteeseen. Ja siihen eristämisoikeuteen nojaten, jota

on pakko kaikessa tieteessä käyttää, rohkenemme lyhyyden vuoksi turvautua tuollaiseen supistukseen. Me emme unohda, että esteettinen on olemassa vain meidän omassa sielunelämässämme, mutta me jätämme täysin tietoisesti tämän tosiasian syrjään, sensijaan suunnataksemme huomiomme siihen ulkotodellisuuteen, joka herättää esteettiset vaikutelmat. Tällaisen selvittelyn tapahduttua voimme rauhallisesti puhua »esteettisistä» ilmenemismuodoista luonnossa ja elämässä.

Tärkeimpinä näistä ilmenemismuodoista on meidän tarkasteleminen seuraavia viittä: Kaunista sanan varsinaisessa merkityksessä eli ihanne-esteettistä, Arvokkuutta ja Suloa, Ylevää ja Koomillista. Tehtävänämme on siis vielä määritellä ne esineet ja ilmiöt, jotka esteettisesti tarkasteltuina herättävät meissä sellaisen vaikutelman, että tuo tai tämä on kaunista, arvokasta, suloista, ylevää tai koomillista.

II

KUUDES LUKU.

KAUNIS.

Ensimmäistä »esteettisistä ilmenemismuodoista» merkitään sekä kirjallisuudessa että jokapäiväisessä kielenkäytössä nimellä, joka on antanut aihetta moniin väärinkäsityksiin. Niinkuin on aikaisemmin huomautettu, on vanhempi estetiikka yleisesti perustanut taideopin »kauneus» käsitteelle ja sentähden katsonut »kaunista», laajassa merkityksessä otettuna, taiteellisten esitysten ainoaksi esteettiseksi sisällykseksi. Kun sanaa »kaunis» on kuitenkin samaan aikaan käytetty supistuneemmassa merkityksessä erään määrätyn esteettisen ilmenemismuodon nimenä, niin on joko tahtoen tai tahtomatta jouduttu sovittamaan kaikkiin esteettisiin ilmenemismuotoihin sellaista, mikä koskee vain erikoista ryhmää niiden joukossa.

Sellainen hämmennys on usein tullut näkyviin esteettisissä teorioissa. Mutta vielä pahemman sekaannuksen on tämän nimen kaksinainen merkitys saanut aikaan kansanomaisessa käsityksessä. Kuinka usein kuuleekaan ihmisten langettavan jostakin teoksesta, joka esittää koomillisia tai naturalistisia aiheita, tämän heidän mielestään musertavan tuomion: »Tämä ei ole kaunokirjallisuutta» tai: »Tämä ei ole kaunotaidetta». Sellaisiin harhapäätelmiin ei voitane milloinkaan estää niitä suistumasta, jotka perustavat käsityksensä asioista kielellisiin lausetapoihin ja jotka katsovat voivansa etsiä todisteita sanaleikeistä. On myöskin mahdotonta

hävittää kielenkäyttöä, joka on kerran päässyt juurtumaan. Mutta teoreettisessa pohdinnassa on edullisinta välttää lausetapoja, jotka voivat antaa aihetta väärinkäytöksiin. Esteettiset ilmiöthän eivät nyt kerta kaikkiaan mahdu kauneusotsakkeen alle. Onhan olemassa useita »vaikutusmuotoja», sellaisia kuin esim. burleski ja groteski, joita ei voi millään tavalla lukea kauniisiin ilmiöihin. Taide-esityksessä tavataan myöskin useita aiheita, jotka ovat suoranaisia vastakohtia sille, mitä jokapäiväisessä puheessa sanotaan kauniiksi. Maalaus ja kirjallisuus voivat kuvailla rumia, peloittavia, jopa inhoittaviakin ilmiöitä, ja käypä vaikeaksi edes silloinkaan, kun näitä ilmiöitä on taiteellisesti käsitelty, s. o. kun muoto on ne jalostanut, väittää niitä kauneiksi. Kun on kysymys esteettisistä ilmiöistä ylipäänsä, onkin sentähden edullisempaa välttää nimitystä »kaunis» ja sensijaan käyttää sanaa »esteettinen» tai »esteettisesti vaikuttava».

Jos menetellään tällä tavoin, voidaan nimitystä *kaunis* vapaasti sovittaa kaikkiin niihin vaikutelmiin, jotka vastaavat jokapäiväisen kielen »kauneista» esineistä tai ilmiöistä käytettyä sanantapaa. Jos taas pidetään parempana säilyttää nuo juurtuneet nimet »kaunokirjallisuus», »kauneusoppi», »kaunotaide» y. m. — ja näiden lauseparsien johdonmukaista välttämistä on käytännössä mahdoton noudattaa — niin on parasta jollakin erikoisella määräyssanalla osoittaa se vaikutusmuoto, joka sanan varsinaisessa merkityksessä on oikeutettu nimeen »kaunis». Sentähden ovatkin ne kirjoittajat, jotka käyttävät sanaa »kaunis» kaikista esteettisistä ilmiöistä, turvautuneet nimitykseen *yksinkertaisesti kaunis* halutessaan puhua ensimmäisestä n. s. tunnelmalajista. Jos taas joku tahtoo oppisanastostaan kokonaan poistaa tuon kiistanalaisen laatusanan, niin hän voi korvata »kauniin» tai »yksinkertaisesti kauniin» muodolla *ihanne-esteettinen.* Näiden eri nimitysten valinta voidaan kernaasti jättää vapaaksi. Pääasia on, että se ilmenemismuoto, joka on kaikissa luokitteluissa asetettu ensimmäiselle sijalle, saa otsakkeen, joka

selvästi osoittaa sen arvoaseman. Tämä vaatimus ei perustu kielellisiin syihin, vaan kyseessäolevan tunnelmalajin ominaisluonteeseen.

Itse asiassa onkin helppo käsittää, miksi juuri niitä vaikutelmia, joita »yksinkertaisesti kauniit» tai »ihanne-esteettiset» ilmiöt meissä herättävät, on pidetty edustavasti esteettisinä. Suhteeseemme näihin ilmiöihin voidaan nimittäin erikoisesti esteettistä katsantotapaa sovelluttaa helpommin kuin suhteeseemme muihin ilmenemismuotoihin. »Pyyteettömyys» lähenee tässä täydellisyyttä. Tässä ei mikään välittömästi kiihoita käytännöllisiä tai siveellisiä harrastuksiamme, eikä myöskään mikään muistuta vapauden puutteesta, vaivoista tai taisteluista. Millaisia määrityksiä sitten lie esitettykin esteettisten ilmiöiden selittämiseksi ylipäänsä, niin nämä määritykset ovat täydellisesti sopusoinnussa ensimmäisen esteettisen vaikutusmuodon kanssa.

Spekulatiivisten esteetikkojen mielestä, jotka kaikessa esteettisessä näkivät aatteen ja ilmiön yhteensulauman, edusti »yksinkertaisesti kaunis» täydellistä sulautumista, kun sitävastoin ylevä oli sellainen yhteensulauma, jossa aate oli voittanut kuvan, ja koomillinen taas sellainen sulauma, jossa alhaisempi maailma oli vuorostaan kohonnut valtaan korkeamman maailman kustannuksella. Kaikki tämä on hämärää puhetta sukupolvelle, jota eivät enää askaroita vastakohdat aate ja ilmiö. Mutta siitä huolimatta on meidänkin helppo ymmärtää, miksi esteettisen on katsottu olevan välittävässä asemassa. Sillä vaikka ei meidän vaivanamme enää olekaan dualistinen maailmankatsomus, niin rasittaa meitä sensijaan tietoisuus siitä olemassaolotaistelusta, joka hallitsee kaikkea elämää. Ja niinkuin Kant, Schiller ja heidän oppilaansa tunsivat vapautuvansa painostavasta vastakohtaisuudesta luullessaan taiteesta ja esteettisestä elämästä löytäneensä sillan aistimaailman ja aatemaailman välille, samoin me tunnemme vapautusta unohtaessamme esteettisen kuvittelun vallassa elämän ja luonnon armottoman tais-

telun. Mutta tämä unohtamus ei ole milloinkaan niin täydellinen kuin meidän saadessamme vaikutelmia yksinkertaisesti kauniista, jota sentähden syystä sanotaankin »ihanne-esteettiseksi». Ylevä uhkaa ja peloittaa meitä, tosin kuitenkin niin, ettei meidän ole pakko masentua tuon pelon painamina; koomillinen puhuu meille tappioista, joista me voimme olla huvitettuja ilman vahingoniloa; arvokas herättää vakavuudellaan ajatuksen vaikeuksista ja voimasta, joka kykenee ne voittamaan; ja sulokin voi vastakohtamielleyhtymän kautta ohjata huomiomme vaivoihin, jotka eivät rasita suloista ilmiötä. Kauniista yksinään ei johda mikään tie rauhattomuuden ja pakonalaisuuden alueille. Se lepää tyynesti omassa olossaan, sen ei tarvitse pyrkiä vaikuttamaan voimallaan eikä riemuita muiden tappioista, se ei tunnu vaikealta eikä helpolta, syystä että se näyttää kuuluvan maailmaan, missä ei ponnistelua kaivata. Kauneus herättää meissä niin puhtaan ja täyteläisen mielihyväntunteen, että se unohtaa tietoisuuden vastakohdastaan.

Esteettinen onnentunne — niin voisi nimittää tätä sisäistä kokemusta — on ainakin joskus vallannut jokaisen, ja sentähden onkin yhtä tarpeetonta kuin olisi turhaa koettaa määritellä sitä sanoin. Mutta on kuitenkin liian houkuttelevaa lainata muutamia sanoja Börnen kuuluisasta muistopuheesta Jean Paulin kunniaksi, jotka Max Dessoirin estetiikassa sovitetaan ensimmäiseen esteettiseen käsiteluokkaan. Korkein runotaide antaa meille, sanoo Börne — ja tämä koskee lähinnä sellaista runoutta, joka tarjoaa ihanne-esteettisiä vaikutelmia — aavistuksen »kulta-ajasta, joka ei milloinkaan ruostu, keväästä, joka ei milloinkaan kuihdu, pilvettömästä onnesta ja ikuisesta nuoruudesta».

Tietomme todellisuudesta ja elämästä ei ole omansa herättämään meissä uskoa tuollaiseen katoamattomaan ja häiriintymättömään täydellisyyteen. Mutta esteettisen kuvittelun vallassa me voimme hetkiseksi tuntea siirtyneemme ehdottoman kauneuden valtakuntaan. Moisen siirtymisen me

tunnemme tapahtuneen joutuessamme kosketuksiin sellaisten ilmiöiden kanssa, jotka tekevät, niinkuin Dessoir sanoo, »iloisen varmuuden, sisäisen sulkeutuneisuuden ja vapaasti leijailevan, pyyteettömän, niiden omaan olemukseen sulautuvan sopusointuisuuden» vaikutuksen. Tuollaisten vaikutelmien lumoamina me emme huomaa mitään sellaista, joka muistuttaisi meitä elämän vaikeuksista. Ja missä ei vaivannäköä vaadita, siellä ei myöskään tarvita keskitettyä ja yksipuolista voimankäyttöä. Sentähden emme näekään niissä ilmiöissä, joita me nimitämme ihanne-esteettisiksi, mitään sellaista, joka viittaisi siihen, että jotakin yksityistä osaa olisi kehitetty muiden kustannuksella. Osien ja kokonaisuuden välillä vallitsee elimellinen yhteys, joka silloinkin, kun emme tunne esineen tarkoitusta, herättää meissä aavistuksen siitä, että se on täydellisessä sopusoinnussa tämän tuntemattoman tarkoitusperän kanssa. Ne kirjoittajat, jotka ovat aloittaneet esteettiset johtelunsa tutkimalla ulkonaista todellisuutta, ovatkin sentähden yleensä huomauttaneet täydellisestä tarkoituksenmukaisuudesta yksinkertaisesti kauniin tunnusmerkkinä. Ja he ovat myös erikoisen mielellään käyttäneet sanaa »sopusointu» määritellessään tätä esteettistä ilmenemismuotoa. Ken taas perustaa käsitemääritykensä sielullisille kokemuksille, voi hänkin omalta katsantokannaltaan tunnustaa oikeutetuksi puheen yksinkertaisen kauneuden täydellisestä tarkoituksenmukaisuudesta ja ehdottomasta sopusointuisuudesta. Mutta hän pitää parempana olla katsomatta näitä ominaisuuksia luonteellisiksi itse esineille semmoisinaan, vaan panee sensijaan pääpainon siihen mielikuvaan, jonka me niistä saamme. Kun nyt kauneus on olemassa vain meidän käsityksessämme, on meidän myöskin lähteminen omasta käsitystavastamme, eikä suinkaan esineiden luonnosta, tutkiessamme ihanne-esteettisen ilmenemismuodon eri vivahduksia. Ratkaisevaa ei ole se, että esineet tai ilmiöt semmoisinaan ovat tarkoituksenmukaisia ja sopusointuisia, vaan se, että ne meissä herättävät vapauden, varmuuden ja

kepeyden tunteen, joka tunne puolestaan johtaa meitä käsittämään nuo kyseessäolevat esineet tai ilmiöt tarkoituksenmukaisiksi ja sopusointuisiksi. Ainoastaan mikäli me välittömästi tajuamme mainitut ominaisuudet, s. o. luemme ne esineistä ne niin sanoaksemme itse koettuamme, ainoastaan sikäli me nimitämme esineitä ja ilmiöitä kauneiksi.

Niinkuin on aikaisemmin huomautettu, on esteettisten ilmiöiden samoin kuin taideilmiöiden pohjana jonkinlainen myötätuntoinen suhde. Myötätuntoisuuttamme taas — tämän sanan sielutieteellisessä merkityksessä — herättää helpoimmin se, mikä on parhaiten sopusoinnussa meidän oman olemuksemme kanssa. Joko me sitten, kuten muutamat kirjoittajat väittävät, tietämättämme »sisäisesti jäljittelemme» esineiden asentoja ja liikkeitä ja tämä jäljitteleminen välittömästi herättää meissä sellaisia sieluntiloja, jotka tavallisesti seuraavat näitä kyseessäolevia asentoja ja liikkeitä, tai muistuttavat esineet, niinkuin taas toiset kirjoittajat arvelevat, mielleyhtymän eli assosiaation kautta meille asentoja ja liikkeitä, jotka meidän aikaisempain kokemustemme mukaan liittyivät erinäisiin määrättyihin sieluntiloihin ja jotka siten johtavat meidät uudelleen kokemaan nämä tilat — niin täytyy joka tapauksessa jäljittelyn ja tuntemisen eli muistamisen tapahtua sitä helpommin, mitä suurempi yhtäläisyys on meidän ja ulkonaisten esineiden välillä. Tästä seuraa, että ihmishahmo on se esine, joka ennen kaikkia muita tunkeutuu esteettisen tarkastelumme piiriin ja jolla sentähden kaikissa esteettisten ilmenemismuotojen ryhmissä on edustavin sija. Millaista tarkoituksenmukaisuutta havainnemmekaan luonnossa, mitään emme tajua, s. o. koe niin välittömästi kuin tarkoituksenmukaisuutta, jonka näemme jonkun meidänkaltaisemme olennon ruumiissa. Ihanne-esteettisestä nauttiminen esiintyy sentähden helpoimmin selitettävässä muodossaan silloin, kun me katselemme jonkun ihmisen kauneutta »pyyteettömällä tarkkaavaisuudella». Se »iloinen varmuus», se »sisäinen sulkeutuneisuus» ja se »vapaasti leijaileva, pyy-

teetön, omaan olemukseen sulautuva sopusointuisuus», jonka me luulemme havaitsevamme sopusuhtaisesti kehittyneessä ja tarkoituksenmukaisessa ihmisruumiissa, siirtyy välittömästi meihin ja herättää meissä esteettisen tunnelman.

Onkin sentähden vain luonnollista, että useimmat kirjoittajat ovat pitäneet kaunista ihmistä ihanne-esteettisen perikuvana. Kun on ollut kysymyksessä luetella esimerkkejä ensimmäisestä esteettisestä käsiteluokasta, onkin usein aloitettu viittaamalla luonnossa ja taiteessa tavattaviin ihmishahmoihin. Tällöin on helposti käsitettävistä syistä parhaat esimerkit löydetty jälkimmäiseltä alalta. Sopusuhtaisesti kehittynyt ihminenhän on harvinainen ilmiö, jolla on suunnattomiin kehitetyn työnjaon vaikutuksesta varsin vähän edellytyksiä pitää puoliansa olemassaolotaistelussa, siinä kun menestys yleensä seuraa niitä, jotka ovat parhaiten osanneet kehittää luonteenomaisia epämuodostumiaan. Nykyaikainen elämä tarjoaa meille tosin monta tilaisuutta arvostaa kaltaistemme ylevää, arvokasta tai joustavaa tapaa saavuttaa voittojaan tai kestää tappioitaan, mutta se ei anna meidän useinkaan nähdä sitä tyyntä, varmaa, itseensä sulkeutunutta ja oman olemuksensa mukaista sopusointua, joka herättää täydellisen inhimillisen kauneuden vaikutelman. Jotta ihanne-esteettinen tunne syntyisi, vaaditaan ensi sijassa, ettei meille muistuteta sitä hajaannusta, rauhattomuutta ja ponnistelua, joka myllertää meidän kaikkien elämäämme. Yksinkertaisesti kaunis inhimillisessä ilmenemismuodossaan on sentähden suuri poikkeus, joka voi tulla säännöksi vain siinä maassa, minkä nimi on *Ei Missään,* missä vapaat ja ihmisenarvoiset olosuhteet tekevät mahdolliseksi ihmisen erilaisten kykyjen häiriintymättömän, kaikenpuolisen kehittämisen ja missä elämä voidaan elää, elleikään suloisessa levossa, niin ainakin keskitetyssä elämän omien tarkoitusperien tavoittelussa.

Aavistuksen sellaisesta ehyestä inhimillisyydestä luulemme tuntevamme tavatessamme henkilöitä, jotka onnellisten olo-

suhteiden tai suotuisain luonnonlahjain auttamina ovat saaneet kehittyä verraten riippumattomina yleisestä kilpakamppailusta. Jos varallisuus tai valtiollinen mahtavuus vapauttavat erityiset yhteiskuntaluokat elämäntaistelun raskaimmista ja alentavimmista vaivoista, niin saattaa näiden yhteiskuntaluokkien piirissä esiintyä ihmislaji, jossa me havaittemme useat täydellisen kauneuden tunnusmerkit. Ja jos jokin kansa on saanut kehittää erikoisuuttansa terveiden ja vapaiden elinehtojen vallitessa, niin voi tämä erikoisuus tuoda ilmi sellaisia luonnepiirteitä, joita me pidämme ihanne-esteettiselle ominaisina, ja nämä luonnepiirteet voivat tulla vielä selvemmin näkyviin, jos sukupuolivalinta — joka ylipäänsä pyrkii säilyttäen kehittämään vallitsevaa kansantyyppiä — pääsee vaikuttamaan riippumatta taloudellisista ja yhteiskunnallisista näkökohdista. Ei kuitenkaan tarvitse erikoisesti huomauttaa, kuinka vähän nykyaikainen sivistys on omansa edistämään näiden inhimillisen kauneuden korkeimman muodon syntymiseen vaadittavien edellytysten yhteisvaikutusta. Jos tahdomme saada havainnollisen käsityksen ihanteellisesta ihmisruumiista, onkin meidän sentähden ensi sijassa turvauduttava niihin taideteoksiin, joissa maalarit ja kuvanveistäjät ovat esittäneet — aivan varmaan jossakin määrin kaunistellen — sellaisten aikakausien miehiä ja naisia, mitkä ovat olleet enemmän kuin nykyinen suotuisia henkilöllisyyden sopusointuiselle kehittymiselle. Italian renessanssi ja vielä enemmän Kreikan muinaisaika tarjoavat nähtäväksemme ihanne-esteettiset suuret perikuvat. Eikä ole suinkaan sattuma vain, että antiikin ihmiskuvailu on ollut mallina kaikille niille kirjailijoille, joiden oma tuotanto edustaa yksinkertaisesti kaunista sen uudenaikaisessa ilmenemismuodossa: Goethelle, jonka Oeser oli opettanut pyrkimään vanhojen »jaloon yksinkertaisuuteen ja hiljaiseen suuruuteen (»edle Einfalt und stille Grösse»), samoin kuin Runebergille, jonka tyyliaisti oli kehittynyt Homeroon ja Sofokleen vaikutuksen alaisena.

Sen sekoittamattoman ja välittömän ilon, joka kuuluu yksinkertaisesti kauniista saamamme nautinnon luonteeseen, voivat kuitenkin herättää muutkin vaikutelmat kuin tähän asti puheenaolleet. Täydellinen ihmisruumis on tosin eduskuvallinen esimerkki ihanne-esteettisestä, mutta se on kaikissa tapauksissa vain yksi monista tämän ilmenemismuodon esimerkeistä. Esteettinen elämämme olisi melkoisesti köyhempi kuin se todellisuudessa on, ellemme esteettisessä kokemuksessamme tajuaisi mitään muuta täydellisyyttä — s. o. tarkoituksenmukaisuutta ja sopusointua — kuin sen, minkä me havaitsemme oman kuvamme mukaan luoduissa olennoissa. Myöskin ihmisen ulkopuolella avautuvaan maailmaan me kykenemme asettumaan myötätuntoiseen suhteeseen, luullen silloin vaihtavamme tunteita ulkoilmiöiden kanssa. Jos nämä ovat hengettömiä, niin me puhallamme niihin hengen esteettisessä kuvittelussamme. Olemuksemme sisäisen rakenteen mukaisesti me emme voi käsittää ympäristöämme panematta siihen omaa elämäämme. Näkemämme ja kuulemamme herättää meissä mielihyvää tai mielipahaa, ja me heijastamme nämä tunteet havaitsemiimme esineihin. Niinpä tuntuu meistä, yksinkertaisen esimerkin valitaksemme, ei ainoastaan kreikkalainen veistotaide, vaan myöskin kreikkalainen rakennustaide herättävän »tyynen varmuuden», »sisäisen sulkeutuneisuuden» ja »vapaasti leijailevan pyyteettömän, omaan olemukseensa sulautuvan sopusoinnun» vaikutelmia. Me kohoamme pylväiden mukana, jotka ylenevät kohti emäpalkkia, me lepäämme kannatettujen rakennuksenosien kanssa ja tuemme tukevien mukana, ja rakennusainesten välillä vallitseva sopusointu herättää meissä vastakaiun, jossa me havaitsemme rakennuksen olemuksen kertautuvan. Esteettisen kuvittelun vallassa ollessamme me emme muista, että kuollut kappale on kuollut, vaan se näyttää meistä elävän niinkuin inhimillinen olento. Jokainen kaunis rakennus, jokainen kaunis työkalu ja jokainen kaunis esine tuntuu meistä nauttivan omasta kauneudestaan. Sentähden onkin

Eduard Mörike oikein, vaikkakin haetun kärjistetysti, ilmaissut esteettiseen tarkasteluumme sisältyvän elävöittämisen luonteen, kun hän eräässä runossaan melkein kadehtien tulkitsee ihastumistansa kauniiseen lamppuun, jonka täytyy tuntea itsensä *onnelliseksi* omatessaan niin sopusuhtaisen muodon.

Kun on kysymys meidän tavastamme nauttia taiteesta ja kirjallisuudesta, voidaan, niinkuin me olemme edellä tehneet, jonkinlaisella oikeutuksella puhua tunnetilojen vaihtamisesta. Sen ilon, jota me tunnemme esim. jotakin kreikkalaista maljakkoa tarkastellessamme, me sisällytämme tosin kuolleeseen esineeseen. Mutta voidaan kaikissa tapauksissa ajatella, että sillä on ollut vastaavaisuutensa sen taiteilijan sielussa, joka on esineen luonut ja joka sen muotojen ja viivojen leikissä tulkitsi omaa vapaata, tyyntä ja sopusointuista sieluntilaansa. — Otaksuttavasti on tuollaisen ilmaisemispyrkimyksen täytynyt osaltaan vaikuttaa kaikkien taideteollisuuden tuotteiden syntymiseen, vaikkakin, niinkuin on aikaisemmin huomautettu, yksityisissä tapauksissa on vaikea ratkaista, missä määrin esteettisten ominaisuuksien pohjana on valmistajan tietoinen pyrkimys tai missä määrin ne aivan yksinkertaisesti johtuvat teknillisen välttämättömyyden ja käytännöllisen tarkoituksenmukaisuuden vaatimuksista. — Kun sitävastoin luonnonesineet antavat aihetta esteettiseen tarkasteluun, niin ei voida edellyttää mitään sieluntilojen *vaihtoa*. Tarkastelija on tällöin vuorotellen antajana ja vastaanottajana, ja vain omia tunteitaan hän lukee ulkonaisista esineistä. Mutta niin juurtunut on joka tapauksessa meidän taipumuksemme inhimillistyttää ympäröivää maailmaa, että me näissäkin ulkonaisissa esineissä olemme tuntevinamme elämän, joka on meidän oman elämämme kaltainen.

Alkuperäinen vaistomainen käsitys näkee luonnossa erilaisia mielialoja, aivan kuin olisi kysymys inhimillisestä olennosta: se loistaa meille suosiollisena kirkkaalta taivaaltaan, se osoittaa meille vihaansa synkillä pilvillään ja se on itse-

kin vaipunut lepoon sen sunnuntairauhan valtaamana, jonka avulla se tyynnyttää meidänkin huolemme. Viivoineen, väreineen ja valoineen se on meidän esi-isistämme tuntunut joko vihollisvoimalta tai suopealta mahdilta, jonka uhka on ollut peloittavaa ja hymyily lohdullista samoin kuin ihmiskasvojen ilmeet. Sellainen käsitys on jäänyt meissäkin elämään niiden lukemattomien esi-isien perintönä, joiden luonnontajunta on ruumiistunut antropomorfisissa taruissa ja kulkenut sukupolvesta sukupolveen. Ja se sopii niin hyvin meidän omaankin tapaamme suhtautua ulkoilmiöihin, että me taruista riippumattakin, suorastaan tiedottomasti, palaamme vanhaan katsantokantaan. Kuinka ankarasti me pitänemmekin kiinni järkiperäisestä luonnonkäsityksestämme, niin näemme sittenkin esteettisen kuvittelun vallassa ollessamme maisemassakin jonkinlaisen sielun tilan. Sentähden onkin pidettävä oikeutettuna selittää luonnonkauneuden eri lajeja viittaamalla samoihin eduskuvallisiin esimerkkeihin, joihin on vedottu selitettäessä esteettisten ilmenemismuotojen esiintymistä taiteessa. »Yksinkertaisesti kaunis» maisema on sellainen maisema, jossa me olemme havaitsevinamme ihanne*ihmisen* levollisen, kirkkaan ja sopusointuisen elämän ilmenevän. Jumalaistarullinen käsitys näki siinä vapaiden ja onnellisten olentojen tyyssijan, paikan, joka ei muistuta meitä Panista, syvien metsien hallitsijasta, eikä synkkien vuorenluolien satyyreista ja kykloopeista, vaan metsäjärvien ja iloisten lehtojen aallottarista ja luonnottarista. Nykyajan ihmiset taas, joita eivät enää muinaiset elävöittämisajatukset pidä vallassaan, näkevät yksinkertaisesti kaunista kaikessa sellaisessa luonnossa, joka herättää katsojassa pyyteettömän vapauden, levon, rauhan ja täydellisen sopusointuisuuden mielikuvia. Tämän esteettisen ilmenemismuodon perikuvana voimme pitää sitä maisemaa, joka on vallitsevana Runebergin runomaailmassa: kesäistä järveä, jonka laineet kevyinä lipattavat ja jonka yllä kaartuu kirkkaansininen taivas.

Kaikki yksinkertaisesti kauniin eri lajit synnyttävät siis vaikutelman, johon ei sisälly pienintäkään viittausta ponnisteluun, taisteluun tai levottomuuteen. Mutta siitä ei suinkaan seuraa, että tämä esteettinen vaikutusmuoto tarjoaisi taiteelle erikoisen helppoja tehtäviä. Kun me tapaamme yksinkertaisesti kaunista runossa tai kuvassa, on meillä päinvastoin syytä ihailla sitä korkeinta taidetta, *summa ars,* joka kykenee täydelleen kätkemään vaivannäkönsä. Ja itse kyky arvostaa täydellistä sopusointuisuutta on kai useissakin tapauksissa ominaisuus, joka on ollut vaikeasti saavutettavissa. Nykyajan ihmisen on — käyttääksemme vertausta, jonka avulla Runeberg, samalla tavoin kuin Winckelmann ja Jean Paul erinäisissä lausunnoissaan, havainnollistuttaa esteettistä elämänkäsitystään — paljoa helpompi nähdä »aaltojen vaahtoaminen ja levottomuus» kuin »korkeana käyvän meren» syvyys, kirkkaus ja puhtaus. Jos jo kaikki esteettinen tarkastelu, niinkuin on aikaisemmin huomautettu, merkitsee elämänehtojen voittamista, niin sisältyy ihanne-esteettisen tarkasteluun mahdollisimman suuri olemassaolomme ristiriidoista saatu voitto. »Kaunis on vaikeata», ja yksinkertaisesti kaunis on vaikein kaikista esteettisistä ilmenemismuodoista. Sitä on vaarallista jäljitellä, sentähden että se merkitsee tasapainotilaa. Se muuttuu mauttomaksi ja elottomaksi, jos sen luominen käy ponnistellen. Se edellyttää ulkonaisessa todellisuudessa niin onnellisia olosuhteita, että sellaisia esiintyy vain harvoin historiassa, ja se edellyttää runoilijoissa ja taiteilijoissa ominaisuuksia, jotka ovat harvinaisimpia kaikista: ilmaisukeinojen täydellistä hallitsemista, sopusointuista maailmankatsomusta ja suurta, syvää, onnellista luonnollisuutta ja välittömyyttä. Me otamme kiitollisina ihmeen vastaan, missä se esiintyy, ja me ihailemme neroa, kun se on täydellistä, välitöntä luontoa, kun joskus elämän yltäkylläisyys synnyttää Mozartin tai Rafaelin. Mutta meidän ei tule vaatia köyhempiä ihmisiä tavoittelemaan kauneutta, joka heidän esittämänään ei ky-

kene saamaan meitä vakuutetuiksi aitoudestaan ja joka sentähden, turhaan koettaessaan peittää taistelujaan ja vaivojaan, vaikuttaa vain teennäiseltä ja tyhjältä. Onhan vähemmän valoisallakin näkemyksellä ilmenemistilaisuutta esteettisessä elämässä. Ellemme näekään kauneutta ja täydellistä sopusointua kaikkialla, niin näemme sensijaan taistelun suuruutta traagillisessa, samoin kuin me huviksemme, ketään loukkaamatta, katselemme taistelun naurettavia ja surkeita puolia koomillisessa.

SEITSEMÄS LUKU.

SULO JA ARVOKKUUS.

Esityksen selvyyden takia on edullista siirtyä kauniista niihin esteettisiin käsiteluokkiin, joita merkitään nimillä sulo — käytämme tätä sanaa sellaisine käsitteellisine vivahduksineen kuin sulokkuus, viehkeys, notkeus, joustavuus ja niistä johdettuja laatusanoja vastaamaan ruotsinkielen sanoja *behag* ja *grace* ja saksankielen sanoja *Anmut* ja *Grazie* — ja arvokkuus. Sellainen järjestys onkin luonnollisin kaikista. Niihin vaikutelmiin, jotka meissä herättävät mielteitä siitä, että erinäiset esineet tai erinäiset ilmaukset ovat ihanne-esteettisiä, sisältyy näet aina sulon ja arvokkuuden aines. Kaunis, tämän sanan rajoitetussa merkityksessä, ei voi luontonsa mukaisesti milloinkaan olla ylevää eikä traagillista eikä koomillista, mutta se ei ole todellisesti kaunista, ellei siihen samalla liity jonkinlaista vapautta ja kepeyttä, jotka ovat sulon luonteellisten ominaisuuksien mukaisia, ja jonkinlaista jaloa korkeutta, joka johtaa mieleemme arvokkuuden.

Ne kaksi toisiaan täydentävää käsitettä, jotka tulevat puheeksi tässä luvussa, eivät siis ole meille aivan outoja. Mutta siitä huolimatta on ne otettava erikoisen pohdinnan alaisiksi. Mehän emme suinkaan kauniista puhuessamme kiinnitä etupäässä huomiotamme vapauteen ja kepeyteen emmekä myöskään korkeuteen, sillä kauneuden edessä me unohdamme kaikki pakkoon ja vaikeuksiin ja ahdistavaan mataluuteen suuntautuvat ajatukset. Sensijaan on olemassa toisia vaiku-

telmia, jotka eivät tosin kykene kohottamaan meitä inhimillisten elinehtojen täydelliseen unohtamukseen, mutta jotka kylläkin saavat meidät tuntemaan, että nämä ehdot eivät ole olleet niin rasittavia kuin tavallisesti, tai että niiden painoa on kannettu voimakkaammin kuin tavallisesti. Meihin siirtyy tällaisten vaikutelmien vallassa ollessamme vapauttavan kepeyden tai lujan ja väkevän varmuuden tunne. Ja kun me sanoin ilmaisemme mielteitämme, sanomme niistä esineistä tai ilmauksista, jotka ovat nämä vaikutelmat herättäneet, että ne ovat edellisessä tapauksessa sulokkaita ja jälkimmäisessä tapauksessa arvokkaita.

Moinen selitys ilmaisee kuitenkin vain sangen ylimalkaisesti sulokkaiden ja arvokkaiden vaikutelmien suhteen kauniiseen. Tämä väliaikainen käsitemäärittely ei ole vielä näyttänyt, mitkä esineiden tai ilmausten ominaisuudet herättävät meissä nuo edellä kuvatut mielteet. Voidaksemme määritellä sulon ja arvokkuuden täytyy meidän sentähden antautua tarkoin tutkimaan sekä omia tuntemuksiamme että niiden ulkokohtaisia vastineita luonnossa ja taidetuotannossa. Ja niin tehdessämme on meidän myös pakko tutustua suureen joukkoon vanhempia ja uudempia, keskenään ristiriitaisia teorioja. Erittäinkin sulo, mistä käsiteluokasta meidän on aloittaminen, on joutunut monen sekä filosofisen että sielutieteellisen tutkimuksen esineeksi, ja olisi julkeata yrittää muovailla omaa mielipidettä tästä esteettisestä ilmenemismuodosta ottamatta ensin selkoa esteettisessä kirjallisuudessa esitetyistä teorioista.

Filosofisessa estetiikassa on pantu pääpaino siihen seikkaan, etteivät sulokkaat esineet ole yhtä korkealla maallisen jokapäiväisyyden yläpuolella kuin ihanne-esteettiset. Kun esim. Vischer koetti esteettisessä asteikossaan määrätä paikkaa sille, mitä hän nimitti »suloksi ahtaammassa merkityksessä» (erotukseksi kaikkeen kauneuteen sisältyvästä sulosta), määritteli hän sulokkaat esineet ja ilmiöt sellaisiksi, »joissa aate on ilman vähintäkään vaivaa saanut valtaansa

ihan alttiin aineen». Schiller taas tutkimuksessaan *Über Anmuth und Würde* (Sulosta ja arvokkuudesta) esitti sulon sellaisten ilmausten ominaisuudeksi, joissa henki ei ole kyennyt kukistamaan aistillisuutta eikä myöskään tämä ole päässyt tukahduttamaan siveellistä luontoa. Tasapainosuhteeksi »aistillisen» (das Sinnliche) ja »henkisen» (das Geistige) välillä selittää myös prof. Volkelt käsitteen »Sulo» (Anmuth). Tuollaisten määritelmien avulla erotetaan sulo arvokkuudesta, jossa hengen, tai velvollisuuden, sanotaan hallitsevan luontoa, ja vielä enemmän ylevästä, jossa aatteen sanotaan tehneen todellisuuden alamaisekseen. Kauniista on taas sulo erotettu huomauttamalla, ettei se kauneuden tavoin lepää ylhäisessä yksinäisyydessään, vaan lähenee päinvastoin meitä ja näyttää ikäänkuin avaavan tiet luokseen.

Tässä viimeksimainitussa ominaisuudessa ovat toiset kirjoittajat nähneet sulon olemuksen perustavan piirteen. On väitetty sulon ilmauksissa aina olevan jotakin sellaista, joka sukoilee aistejamme, ja tämä sukoileminen on selitetty tahalliseksi; onpa tahdottu väittää sitäkin, että sulon alkuperänä on viehättämisvietti. Tuollaista katsantokantaa noudattaen on kyetty liittämään sulo yleisinhimilliseen tai oikeammin sanoen yleiseläimelliseen kiemailuun, joka näyttelee niin mahtavaa osaa taistelussa vastakkaisen sukupuolen suosiosta.

Kaikille näille selityksille on voitu saada tukea tosiasioista, ja kaikissa niissä on joku määrä oikeutusta. Onhan epäämätöntä, että sulokkuus on meitä ja aistimaailmaamme lähempänä kuin ihanne-esteettinen. Ei käy myöskään kieltäminen, että sulon ilmaukset ovat helposti havaittavissamme ja että ne näyttävät tulevan vastaamme kokonaan toisella tavalla kuin ihanne-esteettiset ilmaukset.

Die Schöne bleibt sich selber selig;
Die Anmuth macht unwiderstehlich. [1]

---

[1] Kaunis pysyy omalle itselleen autuaana; sulo tekee vastustamattomaksi.

Sulolla, jota on usein nimitetty »liikkuvaksi kauneudeksi», on tenhovoima, joka puuttuu lepäävältä kauneudelta. Sentähden onkin vain luonnollista, että, noudattaen yleistä taipumusta päätellä tarkoituksia vaikutusten mukaan, sulo on selitetty viehättämispyrkimyksen tulokseksi. Mutta siitä huolimatta on harhauttavaa asettaa sulo, tämän käsitteen puhtaasti esteettisessä mielessä, biologisesti ja yhteiskunnallisesti niin merkittävän viehättämisvietin yhteyteen. Eikä opitakaan oikein ymmärtämään tätä esteettistä ilmenemismuotoa, jos määritellään sen olemus viittaamalla aatteen ja todellisuuden tai henkisyyden ja aistillisuuden välillä vallitseviin suhteisiin. Parhaan menettelytavan ovat meidän nähdäksemme valinneet ne kirjoittajat, jotka ovat perustaneet teoriansa sulon ilmausten syntymisen ruumiillisia ja sielullisia edellytyksiä koskevaan tutkimukseen. Sellaiseen menettelytapaan on turvaudutta Herbert Spencerin tutkielmassa *On gracefulness* (Sulosta), joka mielestämme sisältää sattuvinta mitä on kirjoitettu sulon estetiikasta.

Spencer selittää sulon vaikutelmain tuottaman nautinnon viittaamalla siihen tarkastelijan ja tarkasteltavan välillä vallitsevaan myötätunnon suhteeseen, joka, sen mukaan mitä tässä teoksessa on erikoisesti huomautettu, on kaikkien esteettisten elämysten pohjana. Nähdessämme jonkin liikkeen, sanoo hän, me tunnemme myötätuntoisesti samanlaisia lihasaistimuksia, jollaisia olisimme tunteneet, jos itse olisimme suorittaneet kyseessäolevan liikkeen. Jos se on väkinäinen tai kömpelö, niin tunnemme pienemmässä määrässä samaa mielipahaa, minkä liike meissä itsessämme aiheuttaisi. Jos se on sitävastoin kepeä, niin meissäkin herää kepeyden tunne. Me nautimme siitä ja nimitämme sitä viehkeäksi, notkeaksi, joustavaksi.

Kepeä on taas liike silloin, kun se tapahtuu mahdollisimman vähällä voimain kulutuksella. »Liikkeiden sulo merkitsee sentähden», niin määrittelee Spencer käsitteen, »liikkeitä, jotka suoritetaan lihasvoimaa säästellen; muotojen

sulo merkitsee muotoja, jotka tekevät sellaisen säästämisen mahdolliseksi; asentojen sulo merkitsee asentoja, joissa voidaan pysyä tätä säästämistä noudattaen ja esineiden sulo merkitsee esineitä, jotka ovat tavalla tai toisella näiden asentojen tai muotojen kaltaisia.»

Eräät estetiikan tutkijat ovat varsin ankarasti arvostelleet Spencerin määritystä. Mutta jos lähemmin tarkastelee sitä vastaan tehtyjä väitteitä, huomaa niiden joko perustuvan väärään käsitykseen määritelmän sisällyksestä tai olevan asiallisesti aiheettomia. Niinpä ei merkitse suinkaan poikkeamista Spencerin ajatuksesta, jos Guyaun tavoin ollaan sitä mieltä, että sulokkaat, joustavat liikkeet ovat täydellisesti sovellutettuja johonkin todelliseen tai kuviteltuun tarkoitusperään. Sillä täydellinen sovelluttaminenhan ei merkitse mitään muuta kuin sitä, että tarkoituksenmukaisuuteen on yhtynyt voiman säästö. Ei myöskään ole oikein sanoa, niinkuin eräs toinen ranskalainen kirjoittaja, Souriau, väittää, että Spencerin määritelmä osoittautuu kelpaamattomaksi, mitä vaikeihin liikkeisiin tulee. Eihän tarkasti katsoen tosiaankaan ole kysymyksessä mikään voimien tuhlaus silloin, kun me esim. raskasta painoa nostaessamme suoritamme samalla erinäisiä rumia liikkeitä ruumiillamme ja kasvoillamme. Pidättyminen tuollaisista vain näennäisesti tarpeettomista sivuliikkeistä tietäisi itse asiassa uutta ponnistusta. Mutta tämähän merkitsee vain sitä, ettemme voi suorittaa mitään raskasta liikettä joustavasti, s. o. tehdä jotakin vaikeata keveästi. Ja Spencer on itse aivan erikoisesti huomauttanut, että esim. joustava käynti on aina kohtalaisen nopeata. Sulo tulee mahdottomaksi, jos meille annetaan sellaisia tehtäviä, jotka menevät yli voimiemme. Kun sitävastoin joku yksityinen mies on voimassa ja kestävyydessä päässyt yli sen määrän, mikä on tavallinen useimmille ihmisille, niin hän saattaa sellaisiakin liikkeitä suorittaessaan, jotka olisivat meille vaikeita, noudattaa sitä voimien säästämistä, joka synnyttää sulon vaikutelman.

Suurinkaan voima ei ole siis millään tavoin soveltumaton suloon, vaan sulo ilmenee päinvastoin juuri siinä kepeydessä, jolla suuri voima suorittaa muiden jäljiteltäviksi mahdottomia tehtäviä. Kun kuitenkin tavallinen kyky on meidän arvostelmamme pohjana, niin on vain luonnollista, että ruumiilliseen ja henkiseen suuruuteen liittyy meidän tajunnassamme ponnistelun mielle, ja että niinmuodoin suloa pidetään mahdottomuutena kaikissa niissä ilmauksissa, jotka kohoavat yli tavallisen. Voimaa me ajattelemme joksikin varsin raskaaksi ja viisautta joksikin hyvin vaivalloiseksi ja huolestuneeksi. Milloin ajattelua esitetään henkilökuvina, luovat taiteilijat yleensä hahmoja, jotka eleineen ja kasvonilmeineen vain osoittavat meille, kuinka vaikeata ajatteleminen on. Niinpä soveltuukin varsin hyvin yleisinhimilliseen käsitystapaan se seikka, että saksalaiset spekulatiiviset filosofit väittävät suloa mahdottomaksi korkeammassa älyllisessä elämässä, ja että Spencer huomauttaa viehkeän aina olevan kooltaan kohtalaista. Meidän on kaikesta tästä pitäminen mielessämme vain se tosiasia, että mikä meille on mahdollista vain ylevin ponnistuksin, se voi väkevämmille olennoille esiintyä helppona ja melkein leikittelevää voimankäyttöä vaativana tehtävänä.

Samalla tavoin viittaamalla arvostelmaimme suhteelliseen ja subjektiiviseen luonteeseen voidaan torjua toinen vastaväite, joka on esitetty Spencerin teorian kumoamiseksi. On kyllä kieltämättä oikein, että laajentunut tieto liikkeiden mekaanisista suorittamisehdoista voi johtaa energian täydellisempään talteenottamiseen ja säästämiseen, kuin mitä meidän tavallinen tapamme käydä, juosta, uida j. n. e. tekee mahdolliseksi. Urheilijat päätyvätkin siten usein liikkeisiin, jotka suuresti poikkeavat siitä, mihin me olemme tottuneet. Ei myöskään käy kieltäminen, että sellaiset liikkeet yleensä näyttävät epäviehkeiltä. Mutta tämä johtuu siitä, ettemme me ymmärrä niitä täydelleen. Eihän mikään teoreettinen tieto jonkin liikkeen voimaasäästävistä ominaisuuksista

johda meitä nimittämään sitä viehkeäksi tai joustavaksi. Meistä se tuntuu olevan helppo suorittaa. Ne harhakuvitelmat, jotka hallitsevat omia liikkeitämme, vaikuttavatkin sentähden johonkin määrin meidän käsitykseemme ilmauksista, joita me emme voi välittömästi arvostaa myötätuntoisen tarkastelun perusteella.

Tarvitaan kuitenkin varsin suuri poikkeaminen meidän omista liiketottumuksistamme, jos meidän mieli olla näkemättä jotakin viehkeätä juuri niissä ilmauksissa, jotka ennen muita ovat tarkoituksenmukaisia ja voimaasäästäviä. Poikkeukset, joita voidaan osoittaa, eivät rajoita tämän yleisen säännön pätevyyttä. Ja tästä seuraa johtopäätöksenä, että se, mitä me nimitämme suloksi, on ominaisuus, jolla ei-esteettisessä elämässä on suoranainen hyötymerkitys. Jokaisessa yksityisessä liikkeessä noudatettu voimain säästäminen merkitsee kestävyyttä pitemmässä liikkeiden sarjassa, ja kyky kunakin yksityisenä hetkenä käyttää tarpeellinen määrä voimaa, merkitsee erehtymätöntä varmuutta kaikissa niissä ilmauksissa, joissa voiman liiallinen suuruus tai liiallinen vähyys voi käydä vaaralliseksi. Senpätähden ovatkin tuskin mitkään elävät olennot niin viehkeitä ja joustavia liikkeiltään kuin alppi-eläimet, esim. vuorivuohet ja gasellit, joiden täytyy henkensä menettämisen uhalla mitata juuri oikea määrä voimaa hypellessään yli jyrkänteiden ja kallionkielten. Ja sentähden on luonnollinen valinta suosinut kepeätä joustavuutta kaikkialla siellä, missä taistelu olemassaolosta on taistelua sanan kirjaimellisessa merkityksessä. Eläinten joukosta, jotka muutoin elävät samanlaisissa olosuhteissa, ovatkin viehkeämpiä liikkeiltään ja olennoltaan ne lajit, jotka elättävät itseään raatelulla, kuin ne, jotka syövät kasveja. Ihmisheimoista ovat taas sotilaskansat joustavaliikkeisimpiä, maataviljelevät ja karjaahoitavat heimot kömpelöimpiä. Mutta mitä enemmän ruumiillinen elämäntaistelu siirtyy henkiselle alalle, sitä enemmän menettää ruumiin joustava viehkeys käytännöllistä merkitystään. Niinpä on-

kin vain luonnollista, että villit ja barbaarit ovat yleensä viehkeämpiä esiintymisessään kuin sivistyneet. Joustavuus ei ole tosin kokonaan kadonnut nykyaikaisesta sivistyselämästä, mutta meillä on useammin tilaisuutta ihailla sitä ihmisten rakentamien työkalujen toiminnassa kuin hänen omissa liikkeissään. Jokaisen nerokkaan koneiston takia, joka on onnistuttu keksimään, on kömpelyys ja kankeus käynyt entistä vähemmän kohtalokkaaksi sen käyttäjille. Meidän saavuttamamme valta luontoon nähden on johtanut siihen, että me olemme kadottaneet sen notkeuden, jonka luonto on tehnyt välttämättömäksi vähemmän onnellisissa olosuhteissa eläville ihmisroduille. Eikä ole suinkaan uskottavaa, että kyettäisiin saamaan aikaan mitään ratkaisevaa muutosta suvun kehityssuunnassa koettamalla urheilussa ja leikissä palata alkuperäisempiin liikemuotoihin. Me saamme tyytyä hakemaan liikkeiden kauneutta kulkuvälineistämme ja muotojen suloa insinööriemme rakennelmista, jättäen säälivästi kysymättä miltä me itse näytämme.

Tähän saatetaan kuitenkin huomauttaa, että jonkinlaista suloa pitäisi voida saada aikaan myös tietoisesti ja tahallisesti pyrkimällä suurimpaan mahdolliseen kepeyteen, s. o. voiman säästämiseen liikkeissä ja asennoissa. Vaikkapa myönnettäisiinkin, sanotaan, että sulon luonnolliset edellytykset ovat lakanneet vaikuttamasta sivistyneiden kansojen elämässä, niin voitaneen tämä ominaisuus silti synnyttää taiteen tuotteena. Kuinka suuresti lienemmekään ruumiillisessa notkeudessa ja joustavuudessa jäljellä villeistä ja eläimistä, niin voinemme sentään, me, joilla on parempi käsitys kuin heillä liikkeiden suorittamisehdoista, kehittää ainakin suhteellista suloa. Itse asiassa voidaankin sivistysihmisissäkin havaita suurempaa tai pienempää suloa tai, jos niin tahdomme sanoa, sulon pienempää tai suurempaa vastakohtaisuutta. Eikä näitä eri asteita voida suinkaan kaikissa tapauksissa johtaa ulkonaisten olosuhteiden erilaisuuksista. Täytyykin niinmuodoin, paitsi luonnollisen valinnan kehittä-

mää suloa, olla olemassa suloa, jonka pohjana ovat eri yksilöiden tai saman, vaikka erilaisissa olosuhteissa elävän yksilön, vaihtelevat sielulliset edellytykset. Mitä on tähän asti sanottu sulon ilmausten mekaanisista syntyehdoista, sitä on sentähden täydennettävä tutkimalla näiden ilmausten vastinetta inhimillisessä sielunelämässä.

Lähinnä on otaksuttavissa, ettei sulon syntymiseen tarvita muuta kuin harjaantunut lihas-aisti ja totuttelemisesta kehittynyt kyky arvioida voimanponnistuksen suuruus. Ammattitanssitaitureissa tapaamamme liikkeiden sulohan on sitkeän koulutuksen tulos. Ja tietoinen työ on myös yleensä sen sulon pohjana, jota sivistysihminen — puuttuvien ruumiillisten avujensa korvaukseksi — saattaa osoittaa älyllisen toimintansa liikemuodoissa, esim. taiteellisen esityksen kepeydessä ja varmuudessa tai teoreettisen todistelun notkeudessa. Sentähden ei olekaan niin oudoksuttavaa, että kirjoittajat, jotka ovat tutkimuksissaan jättäneet huomioon ottamatta eläinten ja luonnonihmisten itsetiedottoman viehkeyden, ovat voineet väittää kaikkea suloa tahallisten pyrkimysten tulokseksi. Kuinka lukuisia tosiasioita voitaneenkin esittää sellaisen käsityksen tueksi, niin on kuitenkin olemassa toisia asianhaaroja, jotka yhtä selvästi puhuvat sitä vastaan. Kielenkäyttökin jo ilmaisee, että sulo on jotakin jäljittelemätöntä. Ja kokemus osoittaa liiankin usein, että se pakenee niitä, jotka sitä tavoittelevat. Sulo on kepeyttä, joka edellyttää ankaria vaivoja ja hellittämätöntä harjoitusta, mutta jota ei kuitenkaan voida saavuttaa vain laskelmien ja tarkan vaarinoton avulla tai pyrkimällä mahdollisimman suureen säästeliäisyyteen liikkeiden suorituksessa. Se on käsitteensä mukaisesti ristiriidassa kaiken sen kanssa, mikä muistuttaa ponnistelusta, mutta se käy kuitenkin useissa tapauksissa mahdolliseksi vain yhä toistuvien ponnistuksien kautta. Niin johdumme, koettaessamme määritellä sulon edellytyksiä, toisesta vastakohdasta toiseen. Emmekä me pääse eteenpäin tutkimuksessamme, ennenkuin olemme saaneet vastauksen

kysymykseen, mikä se on se merkillinen voimain säästäminen, jota eläimet, lapset ja villit itsetiedottomasti noudattavat, mutta jota korkeammalle kehitysasteelle ennättäneiden olentojen näyttää olevan useinkin niin vaikea käyttää.

Parhaimman esimerkin luontaisesta sulosta tarjoavat, niinkuin on jo mainittu, ne vuorieläimet, jotka pettämättömän varmasti liikkuvat jyrkänteiden ja kalliokärkien vaiheilla. Niin korkealle kehittynyttä kykyä mitata jokaiseen hyppyyn juuri tarpeellinen määrä voimaa eivät edes villikansat saavuttane. Mutta toiselta puolen näyttää siltä, kuin sivistysihminenkin kykenisi erikoisen suotuisissa tai paremmin sanoen epäsuotuisissa olosuhteissa pääsemään siinä määrin ruumiinsa herraksi, että häntä voitaisiin verrata vuorivuohiin. Sen vaikutelman saa ainakin eräästä kertomuksesta, jonka saksalainen psykologi G. H. Schneider esittää ja joka meistä nähden luo oivallista valaistusta kysymykseen sulon sielullisista edellytyksistä.

Schneiderin kimppuun, niin kertoo hän itse, oli kerran hänen vaellellessaan pitkin Kreetan saarta hyökännyt aseellisia paimenia, jotka ajoivat häntä takaa yli rotkojen ja louhikoiden. »Kalliolta kalliolle minä loikin, tai paremmin sanoen syöksyin, milloin lyhyin, milloin pitkin, usein hyvinkin vaarallisin hypyin, jyrkännettä alas, kuoleman kauhu kintereilläni, ja saavuin lopulta ehein nahoin lähimpään kylään. Jälkeenpäin saatoin vain kummastella erehtymätöntä varmuuttani tiheästi toisiaan seuraavissa hypyissäni kiveltä kivelle. Siinä ei voinut olla kysymystäkään harkinnasta; pelkkä välimatkan havaitseminen määräsi ponnahdusvoiman suuruuden ja siitä johtuvan lihassupistumain voimakkuuden.»

Tällainen esimerkki silmäin edessä — ja sille löytänee jokainen vastineita omasta kokemuksestaan — voimme yhtyä ratkaisevasti koettelemaan sulosta esitettyjen eri teoriain pätevyyttä. Niiden, jotka väittävät kaikkea suloa ylipäänsä

tietoisen pyrkimyksen tulokseksi, täytyy, jos he ovat johdonmukaisia, selittää sen notkeuden ja varmuuden, joka Schneideria itseäänkin hämmästytti, johtuneen ankaran pelon vaikutuksen alaisena äkkiä kohonneesta älyn toiminnasta. Eikä liene olemassa ainakaan mitään muodollista estettä sellaisen selityksen antamiselle. Mutta meistä näyttää ilmeiseltä, ja me vetoamme siinä suhteessa tyynesti lukijan kokemukseen, että luonnollinen selitys käy vastakkaiseen suuntaan. Jos me pakottavassa hädässä ja voimakkaiden mielenliikutusten kiihoittamina omaksi hämmästykseksemme kykenemme ratkaisemaan käytännöllisiä liiketehtäviä, jotka rauhallisen harkinnan hetkellä näyttävät meistä kerrassaan mahdottomilta suorittaa, niin se johtuu siitä, että valikoiva ja etsivä älyn toiminta ei ole suinkaan kohonnut, vaan päinvastoin ehkäisty. Ajatukset seisahtuvat, mutta omaan varaansa jätetty vaisto ohjaa ruumista pettämättömän varmasti. Se ei valikoi eikä arastele, eikä se sentähden olekaan milloinkaan kömpelö. Se juuri antaa eläinten ja luonnonihmisten liikkeille niiden erehtymättömyyden ja se juuri ratkaisevissa tilanteissa voi pelastaa meidät työntämällä muutamiksi tuokioiksi kaiken harkinnan syrjään.

Vapaana ja valintakykyisenä muodostuu järki kohtalokkaissa tilaisuuksissa epävarmaksi oppaaksi. Ei ainoastaan kysymyksen ollen yksinkertaisista ruumiinliikkeistä, vaan myöskin yleiskäytännöllisistä, jopa siveellisistäkin vaikeuksista on usein paras heittäytyä vaiston näennäisesti sokeaan, mutta itse asiassa varmaan johtoon. Uhkaavista vaaroista pelastuminen ja ankaroista vaikeuksista selviäminen tuntuvat meistä salaperäisiltä juuri sen tähden, että vapautuminen on tapahtunut silloin, kun meidän tietoinen älyntoimintamme on ollut hetkeksi lakkautettuna. Ja jonkinlaista salaperäisyyttä on myöskin siinä menestyksessä, jonka kohtalon suosikit usein saavuttavat, niinkuin näyttää, ilman vähintäkään ponnistelua. Voimakkaat persoonallisuudet ovat, kuten tietty, ylipäänsä sallimanuskojia, ja se johtunee siitä, että he

ovat vaarojen uhatessa tottuneet päästämään hämärän elämänvaistonsa valtaan. Niille, jotka ovat itse epäonnistuneet pyrkimyksissään, saattaa sentähden olla pienenä lohdutuksena panna merkille, kuinka vähän järkeä tarvitaan elämän suurien voittojen voittamiseen. Lienee ehkä liiallista hämmästyttävyyden tavoittelua se George Bernard Shaw'n väite, että etevät sotapäälliköt ja suuret rahamiehet muka ovat yleensä henkisiltä lahjoiltaan kehnonpuoleisia. Mutta jos väittämä käännetään toisinpäin, niin saadaan lause, joka on ainakin osittain oikea. Sillä voidaanhan usein havaita, että erikoisen lahjakkaat miehet kärsivät surkeita tappioita vain sen tähden, että ovat päästäneet järjen epäröivät ja hapuilevat arvelut hämmentämään sotasuunnitelmiaan tai liiketoimiaan, sen sijaan että olisivat kuuliaisesti seuranneet vaiston johtoa, vaiston, joka toimii ikäänkuin jonakin korkeampana järkenä.

Saattanee tuntua siltä, kuin tämäntapaisilla viittauksilla jokapäiväisen elämän kokemuksiin ei olisi mitään tekemistä esteettisten ilmiöiden kanssa semmoisinaan. Mutta jos katsahdetaan syvemmälle, huomataan voitavan aivan luonnollisesti siirtyä käytännöllisestä elämänpiiristä esteettiseen. Ei ole suinkaan väärää kielenkäyttöä sanoa jonkinlaisen *kepeän viehkeyden,* s. o. sulon, tekevän muutamille ihmisille mahdolliseksi kaikkien aikeiden onnistumisen ja viehkeyden vastakohdan syöksevän alituisiin vastoinkäymisiin toisia, jotka olisivat ansainneet paremman kohtalon. Kohtalo on kuin kaunis nainen, joka antaa anteeksi kaikki virheet, paitsi kömpelyyden. Elämässä, samoin kuin taiteessakin, tulee ennen kaikkea osata vaistomaisesti ja epäröimättä tavata oikeat asennot ja mitata oikein tarvittavat voimamäärät. Ja elämä opettaa meitä tässä suhteessa ymmärtämään taiteen vaatimuksia. Niinpä voimmekin niiden havaintojen tuloksena, joihin jo jokapäiväinen kokemus tarjoaa lukuisia tilaisuuksia, pitää selvitettynä, että sulon tärkein edellytys on tietoisuuden puuttuminen. Mitä enemmän vaisto johtaa jota-

kin liikettä, sitä enemmän tämä lähenee suloa, mutta jota enemmän taas järki ja tietoinen tarkkaavaisuus sitä ohjaavat, sitä suuremmaksi käy vaara, että siihen pujahtaa jotakin sellaista, joka paljastaa ponnistelun ja joka sentähden tekee liikkeen sulottomaksi.

Jos asetetaan sanat »vaisto» »aistillisuuden» ja »järki» »aatteen» sijaan, voidaan siis jossakin määrin yhtyä siihen hegeliläisten filosofien käsitykseen, että sulo on sellainen esteettinen vaikutusmuoto, jossa aistillisuus säilyttää aatteen rinnalla asemansa loukkaamattomana.

On kuitenkin välttämätöntä panna painoa tuohon rajoitukseen *jossakin määrin.* Ei näet saa luulla, että sulon alue käsittäisi vain sellaiset ilmaukset, jotka syntyvät alkuperäisten vaistojen avulla ja joiden siis voidaan, päinvastoin kuin järjen johtamain tekojen, katsoa tavallaan kuuluvan »aistielämän» piiriin. Tosin me useimmiten havaitsemme täydellistä suloa tyynien, luonnollisten liikkeiden yhteydessä, sellaisten kuin lapsen hypähtelemisen ja eläimen leikin. Mutta tämä ei saa tehdä meitä sokeiksi huomaamaan, että on olemassa myöskin hankittua suloa. Niinkuin on aikaisemmin mainittu, on kieltämättä oikein sanoa, että suloa voidaan edistää harjoituksen avulla. Kun siitä huolimatta on pakko torjua sellainen oppi, että tämä ominaisuus muka on vain taiteen tuotetta, niin se johtuu siitä, ettei harjoitus yksinään kykene koskaan johtamaan täydelliseen vapauteen ja kepeyteen. Sulon syntymiseen vaaditaan, että ponnistelun ja tietoisuuden ainekset painetaan kokonaan näkymättömiin. Ja sellainen tulos saavutetaan, kuten tunnettua, silloin kun harjoitus on päässyt päämääräänsä. Paljolla vaivalla ja yhä toistuvalla tarkkaavaisuudella voidaan tulla siihen, että vaiva ja tarkkaavaisuus käyvät tarpeettomiksi. Niinpä saattaa taiteilija oppia hallitsemaan tekotaitoansa yhtä varmasti kuin me hallitsemme vaistomaisia liikkeitämme. Mutta tässäkin tapauksessa esiintyy täydellinen, oikea sulo vasta sitten, kun taiteilija unohtaa ajatella tekotaitoansa ja heittäytyy vain

koulutuksen avulla hankkimansa vaistomaisen kätevyyden varaan. Luomistyö, jopa teoreettinen ajattelukin tapahtuu mahdollisimman varmasti ja kepeästi, s. o. viehkeästi, silloin kun ei huomiokyvyn enää tarvitse etsien ja valikoiden kiintyä toiminnan kaikkiin yksityiskohtiin — vaikk'eikaan näissä sielullisissa toiminnoissa järkeä korvaa, niinkuin yksinkertaisissa ruumiineleissä, vaistomainen automatismi, vaan se tajuttomuus tai ylitajuisuus, jota merkitään nimillä sisäinen haltioitumus (inspiraatio) tai sisäinen näkemys (intuitio).

Jos tässä esitetty käsitys on oikea, pitäisi niiden sielullisten vaikutusten, jotka hetkeksi hävittävät tajuisuuden tai tietoisuuden, tuottaa suhteellista suloa esiintymiselle. Tämä olettamus saakin vahvistusta, jos tutkitaan sellaisia ilmauksia, joiden yhteydessä me sulon tapaamme. Joustavan kepeyden vastakohta, kömpelyys ja kankeus, johtuu usein siitä, että ihmiset rasitukseekseen ajattelevat liian paljon itseään; ja kömpelyys yhä vain lisääntyy, kuten tunnettua, mitä enemmän huomio kiinnitetään omaan henkilöön. On tosin aimo annos vääryyttä siinä toht. Samuel Johnsonin uhkaväitteessä, että ihmisillä, joita esiintyminen vaivaa, on liian suuri käsitys omasta merkityksestään. Mutta Gambetta ilmaisi toiselta puolen oikean ajatuksen neuvoessaan arastelematta puhujia perinpohjin selvittämään itselleen, kuinka vähän itse asiassa merkitsee, tekevätkö he enemmän tai vähemmän edullisen vaikutuksen kuulijoihinsa. Se suurempi tai pienempi vapaus ja kepeys, joka kullakin on käytettävissään, tulee pakottomimmin näkyviin silloin, kun hän unohtaa ajatella itseään. Täydellinen antautuminen aineeseensa tai osaansa onkin sentähden ainoa keino voittaa ne huolet, jotka liittyvät julkiseen esiintymiseen. Tämän ajatuksen on Nietzsche lausunut mietekatkelmassaan: »Wer immer tief beschäftigt ist, ist über alle Verlegenheit hinaus.» (Ken on aina puuhaansa syvästi vaipunut, hän on päässyt kaikesta ujoudesta.)

Voimakas tunne, joka valtaa tietoisuuden ja poistaa omaan minään kiintyneen huomion, saattaa siten myös edistää välittömän sulon syntymistä. Että esim. pelko ei ainoastaan, niinkuin Schneiderin käyttämässä esimerkissä, kykene antamaan konemaista varmuutta ruumiin liikkeille, vaan että se myöskin saattaa jossakin määrin luoda vapautta sielullisiin toimintoihin, sen seikan todistavat näyttelijäin ja puhujain kokemukset pienen esiintymiskuumeen edullisuudesta. Toiselta puolen osoittaa kokemus niinikään, että liian voimakkaaksi noussut pelko tukahduttaa liikevapauden. Mielipaha, joka on olemukseltaan toimintoja ehkäisevää, vaikeuttaa aktiivisia ilmauksia ja tekee ne niinmuodoin sulottomiksi. Mielihyvän edellytyksenä ja seurauksena on taas kepeys, ja sen ilmenemistapa on sentähden viehkeä. Sen vaikutuksen alaisena tapahtuu kaikki toiminta vapaasti, ja jokainen uskaltaa silloin enemmän kuin muulloin eikä epäröi suorittaessaan millaista liikettä tahansa. Sentähden sisältyykin jokaiseen syvään mielihyvään jonkinlainen itsetiedottomuus. Kömpelö olento paljastuu ilossaan enemmän kuin muulloin, mutta hän tuo kuitenkin näkyviin kaiken sen sulon, mihin hän kykenee. Viehkeässä olennossa taas sulo ei ilmene milloinkaan niin lumoavana kuin hänen ollessaan iloisen mielialan vallassa. Leikki ja tanssi ovat sulon parhaimpia ilmenemismuotoja. Oikeaan ajatukseen pohjautuen antoivatkin siis kreikkalaiset vanhimmalle Sulottarelle nimen Eufrosyne, ilomieli — vaikka sielutieteellisesti katsoen olisikin vielä oikeampaa sanoa iloa kaikkien Sulotarten äidiksi.

Jos ilo kohoaa tavattoman voimakkaaksi, muuttuu kuitenkin sen ilmaus usein sulottomaksi. Tätä suhdetta vastaa sielullisesti mielenliikutukseen sekaantunut mielipaha, sillä kaikki tunnetilat kadottavat puhtaan mielihyväluonteensa, niin pian kuin ne ovat joutuneet liiallisuuksiin. Sulo pakenee kaikkea väkivaltaista iloa. Senpä tähden olivatkin kreikkalaisten käsityksen mukaan sulo ja kohtuullisuus liittyneet erottamattomasti toisiinsa. Vieraspidoissa he tyhjensivät,

kuten kerrotaan, ensimmäisen maljan Sulotarten kunniaksi, oppiakseen heistä hillitsemään nautintojansa.

Samalla tavoin kuin sulo suosii kohtuullisuutta, suosii se vielä enemmän viattomuutta, jonka iloa eivät hämmennä mitkään pyyteet. Kun ihmiset haaveilevat korkeimmasta mielihyvästä, joka milloinkaan kyllääntymättä on aina kiitollinen ja tyytyväinen, yhdistävät he tämän ihanteen täydellisen sulon kuviteluihin. Sitä »taivaallista» autuutta, jota kirkkomaalarit ovat esittäneet tauluillaan. ovat he koettaneet ilmaista »taivaallisella» suloudella. Ja sopinee kysyä, onko sulouden täydellisyyttä milloinkaan paremmin havainnollistutettu kuin viattoman Fra Angelicon tanssivia ja laulavia enkeleitä esittävissä kuvissa.

Sellaista ihanteellista suloa ei tavata todellisuudessa, koska elämä ei tarjoa edellytyksiä sen syntymiselle. Mutta lähelle sitä voidaan kuitenkin havaita niiden tunnetilojen ilmaisemisliikkeiden tulevan, joiden luonteena on pyyteetön, vapaa ja turvallinen ilo. Vallan tunne on viehkeä ilmauksiltaan, samoin kuin sulo ylipäänsäkin on hallitsevien luokkien perintöosa. Hyvyyttä, joka ei pyydä mitään itsellensä, vaan joka ilomielin tarjoaa muille yltäkylläisyydestään, seuraa sulo kaikissa sen hyväntahtoisissa teoissa. Ja kaikista ihmisen eleistä ei voida sulossa verrata ainoatakaan anteliaisuuden kuninkaalliseen eleeseen. Kaikkialla, missä häiriintymätön ilo johtaa unohtamaan oman minän ja omat pyyteet, ovat sulon sielulliset edellytykset olemassa.

Mutta pyyteettömyys on, niinkuin on aikaisemmin huomautettu, erikoisesti ominaista esteettisille tunteille. Niinpä onkin vain luonnollista, että sieluntilat, jotka on tehty esteettisen suhtautumisen esineiksi ja jotka on puettu taiteelliseen muotoon, ovat siten myös saavuttaneet suurempia viehkeän ilmenemistavan mahdollisuuksia. Todellisessa taistelussa esim. voidaan kehittää paljon suloa, sillä sulohan on edullinen ominaisuus sotureille. Mutta jos taistelu on kuviteltu, liittyy näytelmään uusi viehätys sen tähden, että viha ja

uhka ovat nyt vain leikkiä ja että intohimo ei nyt saa enää tilaisuutta häiritä liikkeiden suloa. Ja jos vihdoin sodan jäljittely suoritetaan soiton säestyksellä, niin kuontuu liikkeisiin tahdin vaikutuksesta se automaattinen kepeys ja se täydellinen varmuus, jotka ovat tärkeimmät sulon syntymisen tunnusmerkeistä.

Taiteellinen muoto, joka virittää ilmaistun tunteen sopusointuiseksi, voi siis samalla luoda vapautta ilmaisuliikkeisiin. Tuollainen vaikutus esiintyy selvimmin tanssissa, mutta se voidaan havaita myöskin runoudessa. Runomitta pakottaa ajatukset ja sanat liikkumaan määrätyssä tahdissa, ja se säännöllisyys, joka siten syntyy, voi siellä, missä korkealle kehittynyt tahti- ja muotoaisti on olemassa, suorastaan helpottaa ponnistelua. Se poistaa kaiken hapuilun ja valinnan ja tekee ilmaisumuodon kepeäksi ja varmaksi, s. o. viehkeäksi. Pakko on synnyttänyt vapautta, ja vapaus ilmenee siinä sulossa, jolla se alistuu pakon johdettavaksi. Tällainen tunne luo viehätystä säkeiden keinuntaan täydellisessä runotaiteessa, ja tätä viehätystä me jäämme vaille, sivumennen sanoen, kokonaan vapaissa runomitoissa. Me tunnemme sulon kuullessamme

En sång, som växer vild, men likväl ansad,
Bär konstens regel, men försmår dess tvång,
Till hälften medvetslös, till hälften sansad.[1]

Sulo, tämän käsitteen esteettisessä merkityksessä, eroaa niinmuodoin, kerrataksemme lyhyesti edellä esitetyt määritykset, suuresti siitä, mitä jokapäiväisessä puheessa suloksi nimitetään. Se on ominaisuus, joka ei ole syntynyt mistään viehättämisvietistä, vaikkakin se luontonsa mukaan on helpommin havaittavissa ja houkuttelevampikin kuin mikään

[1] Laulun, joka kasvaa villinä, mutta sittenkin huoliteltuna, alistuu taiteen sääntöihin, mutta halveksii sen pakkoa, puolittain tiedottomana, puolittain järjen johtamana.

muu esteettinen ominaisuus. Se ei ole taiteen tuote, eikä sitä voida koskaan saavuttaa pelkästään taiteen avulla. Missä tahansa sulo esiintyy vallitsevana, siellä johtuu mieleen luonto, välittömyys ja naiivisuus. Kun esteettinen elämä ei kuitenkaan enemmän kuin siveellinenkään ole täydellistä, ellei se samalla jossakin määrin esiinny ja vaikuta välittömän luonnon tavoin, sisältyy sentähden kaikkiin täydellisiin elämänilmauksiin, samoin kuin kaikkeen täydelliseen taiteeseenkin, jonkinlainen sulon aines. Mutta toiselta puolen on selvää, että kaikessa taidekehityksessä samoin kuin kaikessa käytännöllisessä etiikassa tulee hetki, jolloin sitova aines — olkoon se sitten esteettinen muoto tai siveellinen laki — tekee vapaan välittömyyden mahdottomaksi. Sinä hetkenä sulo muuttuu *arvokkuudeksi.*

Käsitettä arvokkuus käytetään vielä useammin kuin käsitettä sulo jokapäiväisessä kielessä toisessa merkityksessä kuin estetiikassa. Tavallisesti tarkoitetaan tällä nimellä ilmausmuotoa, jonka sielullinen vastine on viehkeitä liikkeitä seuraavien sieluntilojen vastakohtana. Jos viehkeässä ihmisessä havaitaan jonkinlaista itsetiedottomuutta, itsensä unohtamista ja sentähden myös jonkinlaista vaatimattomuutta, niin on taas arvokas tietoinen omasta merkityksestään. Hän on mies, joka, oivallista sanantapaa käyttääksemme, osaa »kunnioittaa itseänsä» ja jonka huolena on tämän kunnioittamisen siirtäminen muihinkin. Tässä tarkoituksessa hän turvautuu esiintymistapaan, joka on tuskallisen tarkoin laskettu niin paljon kuin mahdollista estämään hänen oman olemuksensa pienintäkin paljastamista. Viehkeä ihminen ilmaiseksen välittömästi luottaen, mutta »arvokas» ihminen koettaa aina olla piilosilla muiden kanssa. Ja jokaisella, joka »kunnioittaa itseänsä», on aina jotakin piilotettavaa. Sen oli La Rochefoucauld huomannut kirjoittaessaan seuraavan mietelmänsä: »La gravité est un mystère du corps inventé pour cacher les défauts de l'esprit.» (Arvokkuus on ruumiin salaisuus, joka

on keksitty peittämään hengen puutteita.) Ja sen oli vielä selvemmin oivaltanut Lafontaine, kun hän eläinten yhteiskuntaa kuvaillessaan pani arvokkuutta edustamaan juhlallisen aasin, joka uhkuu itsetietoisuutta ja itsekunnioitusta.

Ei tarvinne huomauttaa, ettei tällaisella »arvokkuudella» ole mitään merkitystä erikoisena esteettisenä käsiteluokkana. Se *Würde,* jota Schiller on käsitellyt kuuluisassa tutkielmassaan, ei ole missään suhteessa sulon vastakohta, vaan on sen rinnakkaisilmiö. Arvokkuus, sanan esteettisessä merkityksessä, on vain ankarampaa suloa, s. o. se herättää meissä vapauden ja sääntöperäisyyden vaikutelman, jossa me tajuamme sääntöperäisyyden vallitsevaksi ainekseksi, mutta jossa vapaus kuitenkin on näkyvissä sääntöperäisyydestä huolimatta. Arvokkuus saattaa esiintyä raskaissakin olosuhteissa, mielipahan ja surun keskelläkin. Jos sulo edustaa lapsenomaista, aistieloista ja välitöntä, niin arvokkuus edustaa järkiperäistä ja tietoista. Jos sulo on kepeätä ja sukoilevaa, niin arvokkuus on lujaa, luoksepääsemätöntä ja suljettua. Jos sulo on lasten ja luonnonihmisen ilmaisumuoto, niin arvokkuus on täysi-ikäisen ja kokeneen ihmisen etuisuus. Ja jos sulo kukoistaa rauhallisissa, viattomissa oloissa, niin arvokkuus kehittyy kaikkialla siellä, missä siveellisyys tai uskonto väistämättömin vaatimuksin luovat vakavuutta ihmisten elämään. Taiteessa vihdoin esiintyy arvokkuus kaikkialla siellä, missä teknillinen menettelytapa ankaroine tyylisääntöineen on pannut ilmaisun kahleisiinsa. Arvokkaassa taidetuotannossa me tapaamme oman erikoisen kauneuslajinsa. Mutta siitä huolimatta ei arvokkuus ole milloinkaan täydellistä, ellei se säilytä oleellisimpia niistä ominaisuuksista, jotka vapaammissa olosuhteissa ilmenevät sulona. Toinen käsite muuttuu toiseksi, silti kokonaan kadottamatta ominaisluonnettaan.

Tätä siirtymistä voidaan vertauskuvallisesti havainnollistuttaa eräällä esimerkillä yksinkertaisten ornamenttien kehityshistoriasta. Kaikkien piirrettyjen mallien joukossa ei ole

ainoatakaan viehkeämpää kuin aaltomainen koriste, *kyma,* joka luo nähtäväksemme kuviollisesti yksinkertaistetun hahmottelun laineiden loiskunnasta rantaa vasten. Tämä koristekuvio on vapaa sen tähden, ettei mikään este ole häirinnyt siveltimen tai piirtimen liikkeitä. Mutta jos nämä viivat sovitetaan kudontaan tai palmikointiin, joutuu sommitelma heti niille ominaisen tekniikan pakkokahleisiin. Aallot muuttuvat kulmiksi, taipuvat viivat jäykistyvät suoriksi, ja *kyma*sta tulee *meander,* tuo koristekuvioista arvokkain, joka on viehkeä ja majesteetillinen samalla kertaa. Aaltoliike on sama kuin aikaisemminkin, mutta se ei ole enää leikkivän kepeä, vaan ankara, voimakas ja totinen. On kuin näkisi tässä muutoksessa häiriintymättömän lapsuusilon suloisuuden kehkeävän elämän kovien ja pakottavien vaatimusten kasvattamana lujaksi ja varmaksi arvokkuudeksi.

KAHDEKSAS LUKU.

YLEVÄ.

Moni lukija on kaiketi kummastellut sitä, että arvokkuutta on edellisessä luvussa käsitelty sulon välittömässä yhteydessä. Nämä kaksi käsitettä ovat tosin olleet yleisessä tietoisuudessa liittyneinä toisiinsa siitä lähtien kuin Schiller julkaisi tutkielmansa *Über Anmuth und Würde.* Mutta esteettinen tutkimus ei ole antanut Schillerin liian vähän tieteellisessä, vaikkakin kaunopuheisessa todistelussa esiintyneen käsityskannan sitoa vapauttaan. Esteettisiä käsitteitä luokitellessaan ovatkin sentähden monet kirjoittajat muodostaneet arvokkaista vaikutelmista oman ryhmänsä, pitäen sen erossa sulon vaikutelmista. Sulo on taas usein asetettu kauniin yhteyteen, kun sitävastoin arvokkuus on saanut sijansa ylevää käsittelevissä luvuissa.

Ken yleensä antaa jotakin arvoa esteettisille käsiteselvittelyille, hänelle ei voi olla yhdentekevää, mikä jaoitteluperuste valitaan sovellutettavaksi. Niinkuin on edellisen luvun alussa huomautettu, ei ole suinkaan johtunut pelkästä mielivallasta, että siinä selvitellyt käsiteluokat on liitetty ihanne-esteettisiin. Meidän nähdäksemme vallitsee jonkinlainen yhteys kauniin, sulon ja arvokkuuden välillä. Ja samoin on olemassa sisäistä sukulaisuutta molempien viimeksimainittujen käsiteluokkien välillä, kuinka paljon sitten lieneekin sellaista, mikä erottaa arvokkaan vaikutelman sulokkaasta. Sitävastoin ei meistä näytä mahdolliselta yhdistää

arvokkuutta ylevään. Tosin ei ole olemassa ainoatakaan ylevää vaikutelmaa, johon ei samalla sisältyisi jonkinlaista arvokkuutta. Mutta kun voidaan sanoa, että kaikkeen todelliseen arvokkuuteen liittyy salainen sulo, niin on paljon sellaisia arvokkaita vaikutelmia, jotka eivät ole yleviä. Toisin sanoen: sillä esteettisellä ilmenemismuodolla, joka on tässä luvussa oleva tutkimuksemme esineenä, on erinäisiä uusia ja luonteellisia ominaisuuksia, joita ei voida havaita aikaisemmin selvitellyissä käsiteluokissa. Esittämällä arvokkuus ylevän alakäsitteeksi voidaan helposti kadottaa nämä ominaisuudet näkyvistä. Ja lisäksi on se vaara tarjona, että kauniin eli ihanne-esteettisen vaikutelma sekoitetaan yleviin vaikutelmiin.

On kuitenkin kyllin selvää, että ne kirjoittajat, jotka ovat käyttäneet moista, meidän nähdäksemme epäsoveliasta luokittelua, voivat omalta katsantokannaltaan lähtien esittää hyväksyttäviä syitä sen puolustukseksi. Sekoittamisen vaaralla ei ole heidän mielestään ollut suurta merkitystä, koska he ilmeisesti eivät ole nähneet mitään oleellista erilaisuutta ihanne-esteettisen — ynnä sulon ja arvokkuuden — ja ylevän välillä. Heidän ylevästä antamansa määritelmät poikkeavatkin itse asiassa niiden kirjoittajain puoltamista määritelmistä, jotka ovat käyttäneet toista järjestystä eri käsiteluokkia selvitellessään. Järjestyskysymys vaihtuu niinmuodoin lähemmin tarkastettaessa kysymykseksi sisällyksestä, joka annetaan »ylevä» käsitteelle.

Sanottaneen mahdollisesti, että kaikki tämä on lopulta vain kiistelyä sanoista. Jos kirjoittaja hyvissä ajoin ilmoittaa lukijoilleen merkityksen, jonka hän aikoo antaa nimityksilleen, niin on hänellä toki oikeus käyttää sellaisia oppisanoja kuin hän sopivimmaksi katsoo. Moiseen todistelutapaan voidaan eittämättä turvautua, kun on kysymys nimityksistä, joihin nähden kielenkäytöltä puuttuu sitovaa vakaantuneisuutta tai ajatteellista oikeutusta. Niin ei ole kuitenkaan meidän käsittääksemme ylevän laita. Tätä nimitystä ovat useim-

mat estetiikan tutkijat käyttäneet määrätyssä merkityksessä. ja sen avulla määritellyt vaikutelmat osoittavat sielutieteellisesti tarkastettuina muodostavansa oman ryhmän, joka selvänä erikoislajina erottautuu kaikista muista esteettisistä vaikutelmaryhmistä. Sentähden johdutaankin ei ainoastaan sopimattomaan oppisanaston hämmentämiseen, vaan myöskin puhtaasti asialliseen sekaannukseen, jos yhdistetään ylevä johonkin toiseen esteettiseen käsiteluokkaan. Siitä saanee toivoaksemme jokaisen vakuutetuksi seuraavassa luotu yleissilmäys ylevän estetiikkaan.

Ylevä siinä laajassa merkityksessä, jossa tätä käsitettä käytetään nykyaikaisessa kirjallisuudessa, on vasta 18:nnen vuosisadan keskipaikoilta lähtien alkanut kiinnittää estetiikan tutkijain huomiota. Itse nimitystä ylevä, *sublim,* käytetään sitävastoin jo vanhan ajan kirjallisuudessa. Esiintyypä tämä nimitys erään tuntemattoman tekijän kirjoittaman pienen, mutta kuuluisan tutkielman nimessäkin,
joka tutkielma on peräisin Augustuksen hallituskauden jälkeiseltä ajalta ja jota on kauan, vaikkakin ilman riittäviä perusteita, pidetty Cassius Longinuksen, kuningatar Zenobian kirjurin tekemänä. Tämän tutkielman käänsi v. 1674 ranskaksi Boileau, ja ranskalaisessa asussaan on sillä ollut varsin merkittävä vaikutus klassillisen tyyli-ihanteen muodostumiseen. »Longinuksen» kirjoituksessa teroitettiin nimittäin niitä ankaroita, yksinkertaisia tyyliperiaatteita, joita suuren vuosisadan johtavat mauntuomarit noudattivat arvostelussaan. Tuo vanha kreikkalainen tutkielma tarjosi Boileaulle useita todistuskappaleita, joita hän saattoi käyttää hyväkseen taistelussaan pöyhkeilevää, sievistelevää ja burleskia kirjallisuutta vastaan. Kuinka tärkeä tämä kirjoitus lieneekin ollut kirjallisuuden kehitykselle, ei se ole kuitenkaan näytellyt huomattavampaa osaa yleis-esteettisen teorian historiassa. Tuo tuntematon tekijä ei näet lainkaan pohdi ylevän suhdetta muihin esteettisiin käsiteluokkiin, ja

hänen mietelmänsä rajoittuvat yksinomaisesti kaunopuheisuudessa ja runoudessa esiintyvään ylevään.

Aivan toisin on laita erään pienen kirjoituksen *An Essay on the Sublime and Beautiful* (Tutkimus ylevästä ja kauniista), jonka v. 1756 julkaisi tuo sittemmin Englannin historiassa niin maineikas valtiomies Edmund Burke. Niinkuin jo nimikin osoittaa, käsitellään tässä ylevää erossa kauniista. Burke ei ole kuitenkaan tyytynyt vain merkitsemään näiden kahden käsitteen erilaisuutta, vaan hän asettaa ne suorastaan toistensa vastakohdiksi. Tämän vastakkaisuussuhteen perusteena on taas hänen mielestään niiden sieluntilojen vastakkaisuus, joita kauniit ja ylevät vaikutelmat herättävät katsojassa. Kauneuden tarjoama nautinto, sanoo hän, perustuu aina mielihyvän tunteeseen; ylevän pohjana on sitävastoin mielipahan tunne. Kun kaunis on helposti tajuttavissa ja synnyttää selkeitä mielteitä olemuksestaan, niin ylevä herättää meissä sieluntilan, jonka vallassa ollessamme me emme kykene järkemme avulla pääsemään selville vaikutelmasta. Kaikki sielunliikkeet tyrehtyvät, ja mielen täyttää hämmennys, johon sisältyy jonkinlainen pelon aines. »Kaikki, mikä jollakin tavoin on omansa herättämään tuskan ja vaaran mielikuvia, s. o. kaikki, mikä jollakin tavoin on itsessään peloittavaa tai peloittaviin esineihin yhtynyttä tai niiden tavalla vaikuttavaa, on ylevän lähteenä.» Tähänkään tyytymättä sanoo Burke vielä, että »pelko, ilmeinen tai salattu, on vallitsevana aineksena kaikissa ylevissä vaikutelmissa». Tätä väitettään Burke kokee tukea useilla taiteen, luonnon ja elämän aloilta otetuilla esimerkeillä. Hän viittaa kielenkäyttöön, joka useimmissa kielissä merkitsee ylevät esineet ja ilmiöt laatusanoin, mitkä osoittavat niiden peloittavaa luonnetta, sellaisin kuin »kauhean» tai »hirmuisen» suuri j. n. e. Hän vetoaa — niinkuin muutoin Addison jo v. 1712 oli tehnyt eräässä esteettisessä kirjoitelmassa *The Spectator*issa, n:o 489 — meren synnyttämään vaikutelmaan esimerkkinä sellaisista vaikutelmista, jotka ovat valtaavia

juuri sen tähden, että ne täyttävät mielen pelolla. Ja hän esittää, otaksuttavasti tässäkin suhteessa Addisonin johtamana, erinäisiä kohtia Miltonin runoudesta, todistaakseen, että jonkinlainen muodon hämäryys on eduksi sen pelonsekaisen vaikutelman aikaansaamiselle, jonka ylevä runous herättää lukijoissaan. Jos »Longinuksen» kirjoitusta oli käytetty aseena klassillisuuden taistelussa esiklassillista kirjallisuutta vastaan, esiintyy siis Burken tutkielma lisänä siihen taisteluun, jonka tarkoituksena oli nostaa Milton ja Shakespeare — jotka sittemmin kohosivat romanttisen koulun oppimestareiksi — oikeuksiinsa klassillisten kirjailijain kustannuksella.

Tämän englantilaisen tutkielman huomattavin merkitys ei kuitenkaan ole kirjallisissa arvostelmissa. Burke on ennen kaikkea pyrkinyt sielutieteelliseen todisteluun. Sentähden hän onkin perustanut koko esteettisen tutkimuksen tarkoin suunnitellulle teorialle mielihyvän, tuskan ja ilahduksen välillä vallitsevasta suhteesta. Ja tämä viimeksimainittu käsite, *the delight,* auttaa häntä selittämään sen näennäisesti käsittämättömän seikan, ettei yleviä vaikutelmia, joita hänen nähdäkseen seuraavat mielipahantunteet, suinkaan karteta, vain usein etsitään, jopa tahallisesti synnytetäänkin runoudessa ja taiteessa. »The delight», sanoo Burke, on tunne, joka syntyy silloin, kun me vapaudumme tuskasta ja vaarasta. Tätä tunnetta ei saa millään ehdolla sekoittaa mielihyvään. Mutta se saattaa mielihyvän tavoin olla meille tervetullut, jos se kaikella siihen liittyvällä pelollaan ja levottomuudellaan katkaisee ikävystyttävän toimettomuuden. Niin on laita silloin, kun se esiintyy ylevissä vaikutelmissa »miellyttävänä kauhuna, peloittavana levollisuutena». Burken mukaan saa siis ylevä aikaan jonkinlaisen tunteiden ja mielenliikutusten voimistelun. Se käy ilmi myöskin hänen selityksestään, että hänen nähdäkseen on tuollainen voimistelu erinomaisen hyödyllistä sielunelämän terveydenhoidolle.

Burken sielutieteellinen teoria, joka herättää mielenkiin-

toa sen selkeän ja eloisan muodon takia, missä se on esitetty, ja niiden nerokkaiden huomioiden takia, mitkä sitä valaisevat, oli kuitenkin liiaksi diletanttimainen voidakseen välittömästi vaikuttaa esteettisen tutkimuksen kehityskulkuun. Välillisesti on sillä sitävastoin ollut suuri merkitys sen tähden, että se on vaikuttanut Kantiin, joka ylipäänsäkin on saanut ajatteluunsa monta herätettä englantilaisilta filosofeilta. Myöskin Kantin teorian mukaan sisältyy ylevän vaikutelmaan pelon aines. Mutta Kant on paljon paremmin kuin Burke osannut selittää, mikä tekee tämän ylevän korkeaksi esteettiseksi nautinnoksi. Hän erottaa näet vaikutelmassa kaksi eri astetta. Kun Addison ja Burke olivat puhuneet siitä, kuinka myrskyävän meren näkeminen herättää meissä »miellyttävää pelkoa», niin huomauttaa Kant, että me yleviä esineitä ja ilmiöitä katsellessamme *ensin* tunnemme ahdistusta aistimillamme havaitun vaikutuksesta, mutta että meissä *senjälkeen* syntyy kohottava tunne siitä tietoisuudesta, että meidän järkemme kykenee muodostamaan mielikuvia vielä mahtavammista esineistä tai ilmiöistä. Ylevä, sanoo hän, merkitsee sellaista vaikutelmaa, joka on niin suuri olkoon sitten laajuudeltaan tai voimaltaan, etteivät meidän aistimme kykene ilman ahdistusta ottamaan sitä vastaan; mutta järkeen nojautuvan tarkastelun avulla me pääsemme kohoamaan tämän liian suuren yläpuolelle. Ja Kantin mukaan on meidän suhtautumisemme ylevään luonteeltaan juuri tällaista taistelua ylivoimaista vaikutelmaa vastaan ja tällaista lopullista voittoa tämän vaikutelman ylivallasta. Samoin kuin Burke erottaa Kantkin ylevän kauniista jonakin muodottomana, jonakin hämäränä ja jonakin sellaisena, jota ei voida kokonaan ilmaista rajoitetun ja selkeän kuvan avulla.

Tätä rajattomuuden ja tyhjentämättömyyden, tai filosofista sanantapaa käyttääksemme, äärettömyyden ainesta tehostavat yhä enemmän ne saksalaiset spekulatiiviset filosofit, jotka ovat Kantin jälkeen yrittäneet määritellä ylevää. Schil-

lerin mukaan ovat niinmuodoin ne esineet yleviä, joita katsellessamme me tunnemme itsekin muuttuvamme äärettömiksi suureiksi. Schellingin mielestä merkitsee ylevä »äärettömän sisältymystä äärelliseen». Hegel taas näkee tässä kauneuslajissa »aatteen yrityksen ilmaista koko äärettömyyttään», s. o. tavata ilmiömaailmassa sellainen esine, joka osoittautuisi suhteellisesti sopivaksi sellaiseen ilmaisemiseen. Vischer vihdoin selittää ylevän sellaiseksi kauniin muodoksi, missä aate on kielteisessä, kamppailevassa suhteessa ilmiöön, s. o. missä se ei sulaudu tähän niinkuin »yksinkertaisesti kauniissa», vaan kasvaa sen yli. »Näin kasvamalla aistillisen kuvan rajojen yli näyttää aate palaavan puhtaaseen yleisyyteensä, niin ettei ainoastaan tämä yksityinen kuva, vaan ylipäänsä kaikki yksityinen katoaa olemattomaksi. Mutta aate on olemassa vain yksityisessä, ja kaikessa kauniissa täytyy sen esiintyä täydellistyneenä yksityisessä; sentähden on ylevässä yksityinen ajateltava samalla kertaa aatteen oleelliseksi ilmenemismuodoksi ja kuitenkin katoavaksi aatteen yleisyyden rinnalla. Tässä on ristiriita, ja tämä ristiriita on juuri ylevä.»

Vischerin määritys antaa varsin eloisan vaikutelman siitä kaikkivaltiaasta kaksinaisuuskäsityksestä, joka on tehnyt vanhemman saksalaisen estetiikan jonkinlaiseksi sankarirunoelmaksi aatteen ja todellisuuden keskinäisen kamppailun eri vaiheista. Me emme saa mitään välitöntä apua näistä järjenrakennelmista, jotka ovat tulleet vieraiksi meidän katsantokannallemme. Mutta meidän sopii kuitenkin odottaa, niinkuin on aikaisemmin huomautettu, että vanhat teoriat sentään opettavat meille jotakin niistä sielullisista seikoista, jotka ovat olleet spekulaation pohjana. Kaikkein metafyysillisimpiäkään ajatusrakennelmia ei näet ole voitu perustaa pelkille kuvitteluille; loppujen lopuksi on Hegelin ja Vischerin täytynyt tuntea tarvetta tulkita noilla vaikeatajuisilla selittelyillään oman esteettisen elämänsä kokemuksia. Ja näille kokemuksille meidän tulee löytää vastaavaisuutta

omasta elämästämme. Me emme ymmärrä aatteen ja ilmiön taistelua, mutta me ymmärrämme esteettisessä elämässä olevan kysymyksen taistelusta, johon me itse olemme kietoutuneet. Me näimme ihanne-esteettisen saavan merkityksensä siitä, että se poisti meistä tietoisuuden siitä ristiriitaisuudesta, jonka keskellä me elämme; se nousi eteemme ikäänkuin tasapainon, tyyneyden ja rauhan unelmana. Mitä spekulaatio oli lausunut puolittain metafyysillisin sanoin, sen me saatoimme ymmärtää sellaisiin lauseparsiin käännettynä, jotka koskivat meidän omaa olemistapaamme. Eikö siis ole luultavaa, että me pääsemme selville asiasta, jos suoritamme määritelmissä samanlaisen sijoituksen ylevän suhteen, s. o. jos me asetamme oman minämme yksityistä merkitsevän käsitteen sijaan, ja luonnon tai elämän kaikkisuuden aatteen sijaan? Siinäkin tapauksessa me käsittelemme tajuamattomia suureita, sillä ken ymmärtää mitä luonto tai elämä ovat, ja kuka tietää mitä me itse olemme? Mutta me tunnemme sentään nämä asiat kokonaan toisella tavalla kuin aatteen suhteen ilmiöön. Ristiriidan, kielteisen, kamppailevan suhteen suuren ja pienen välillä, »yksityisen», joka katoaa olemattomiin, ja äärettömän »sisältymisen» äärelliseen, kaiken tämän tai ainakin jotakin sentapaista me olemme itse kokeneet joutuessamme katselemaan jotakin ylevää luonnossa tai elämässä. Sentähden näyttääkin siltä, kuin me tapaisimme jotakin tuttua ja elettyä yrittäessämme selittää ylevän aiheuttaman nautinnon vaiheeksi taistelussamme, ja koko meidän sukumme taistelussa, kaikkea sitä vastaan, mikä suuruudellaan uhkaa olemassaoloamme.

Mutta jos olemme suorittaneet tällaisen filosofisten määritelmäin uudelleentulkitsemisen, niin ei ole enää mitään aihetta etsiä ylevän selitystä järjen avulla rakennetuista käsiteristiriidoista. Meidän tulee vain kiinnittää huomiomme niihin sielullisiin vaikutelmiin, joita ylevät esineet ja ilmiöt herättävät. Tässä sielutieteellisessä tutkimuksessa voivat taas vanhat empiristiset esteetikot tarjota arvokasta opastusta.

Burke oli tosin heikko dialektikko, mutta hän oli sensijaan hyvä huomioitsija. Ja hän oli tehnyt varsin merkittävän havainnon sanoessaan, että kaikkeen ylevän tunteeseen sisältyi jonkinlaista pelkoa. Tämä havainto näyttää olevan, vaikkakaan sitä ei ole selvin sanoin lausuttu, monen puhtaasti filosofisen teorian pohjana. Vanhemmat spekulatiiviset esteetikot ovatkin yleensä, laskeutuessaan käsiteratsastelustaan pohtimaan tämän esteettisen ilmenemismuodon sielutieteellistä merkitystä, liittyneet Burken käsitykseen ottaen varteen ne muutokset, jotka Kant oli siinä toimittanut. Jos me ylipäänsä uskomme sitä todennäköisyyttä, että jotakin oikeata on muutoin erilaisten määritelmien yhteisten ainesten pohjana, täytyy meidän niinmuodoin antaa aivan erikoista arvoa opille pelon liittymisestä ylevään.

Mutta juuri tähän oppiin nähden ovat muutamat uudemmat kirjoittajat katkaisseet esteettisen ajattelun jatkuvan yhdenmukaisuuden. *Vorschule der Aesthetik* (Estetiikan esikoulu) nimisessä teoksessaan on Fechner asettunut jyrkästi vastustamaan sitä ajatusta, että kaikkiin yleviin vaikutelmiin sisältyisi edes ohimenevää pelon tai ylipäänsä mielipahan tunnetta. Ja Johannes Volkelt selittää suuressa teoksessaan *System der Aesthetik* (Estetiikan järjestelmä) jonkinlaisella ylemmyydellä, että »oppi mielipahasta ylevän tunteen lähtökohtana ja perustuksena kuuluu suorastaan estetiikan taruihin». Hänen nähdäkseen tämä esteettinen käsiteluokka saa riittävän määrittelyn, jos sanotaan, että ylevien vaikutelmien luonteeseen kuuluu meidän itsetuntomme kohottaminen. Tämä itsetunnon kohoaminen saattaisi tosin esiintyä aikaisemman mielipahantunteen vastavaikutuksena, mutta sellaista esiastetta ei voida muka havaita, niin väittää Volkelt nimenomaan, kaikissa ylevissä vaikutelmissa, eikä se siis ole hänen mielestään millään tavoin ominaista kyseessäolevalle tunnelmalajille.

Kuinka vähän olisimmekin jo ennakolta taipuvaisia otaksumaan, että pelkkä taru olisi kyennyt johtamaan harhaan

suuren joukon kirjoittajia, jotka tutkimuksissaan ovat lähteneet mitä erilaisimmista edellytyksistä, niin pakottaa kuitenkin Fechnerin ja Volkeltin arvostelu meidät uudelleen tarkoin pohtimaan Burken ja Kantin oppeja. Ei tule tosin salata, että saksalaisten kirjoittajain vastaväitteet ovat meidän mielestämme pääasiassa vailla oikeutusta. Mutta vanhemman käsityskannan pätevyys ei voi esiintyä täysin selvästi, ellei oteta tarkastettavaksi kaikkia niitä huomautuksia, joita on tehty tai joita voidaan tehdä sitä vastaan. Ja onhan mahdollista, että me muodostelemalla vanhaa oppia sellaisissa epäoleellisissa kohdissa, joihin nähden arvostelu on paikallaan, joudumme selitykseen, joka paremmin kuin yksipuolisesti kokemusperäiset, empiiriset, ja yksipuolisesti ajatteelliset, dialektiset, teoriat soveltuu uudenaikaiseen katsantokantaan.

Burken teoriassa on ensi sijassa alttiina huomautuksille se tapa, jolla ylevän aiheuttama nautinto on selitetty. On tosin oikein, että sellaista mielenliikutusta kuin pelkoa saatetaan etsiä ja tahallisesti synnyttää sen tähden, että se ainakin vienommissa ja vaarattomammissa muodoissaan tarjoaa jonkinlaista kiihoitusta elontunteelle. Mutta ylevän ongelmaa ei ratkaista viittaamalla kiihoituksen tarpeeseen, joka saa tyydytyksensä niin ylevistä, jottemme sanoisi niin vähän esteettisistä keinoista kuin esim. kauhu- ja kummituskirjallisuudessa käytetyistä. Yksinomaan liikuttava ja ärsyttävä vaikutelma ei voi koskaan olla ylevä. Sentähden merkitsikin huomattavaa edistysaskelta se seikka, että Kant teoriassaan toiselta puolen tehosti vielä painavammin kuin Burke ylevän suuruutta ja toiselta puolen selitti ylevien vaikutelmien mielihyvä-aineksen seuraukseksi vastaanottajan reaktioista tämän suuruuden peloittavaa tai ahdistavaa ominaisuutta vastaan. Ainoa, mihin ei voi yhtyä Kantin teoriassa, on esteettisestä vaikutuksesta annettu liian järkiperäinen tulkinta. Me emme saata uskoa, että ylevien ilmiöiden herättämä mielihyvä johtuisi siitä, että meille järkiperäisen harkinnan

tietä selviää, että meillä on kyky kuvitella mielessämme vielä suurempaa ulottuvaisuutta tai voimaa kuin se, mikä ylevissä ilmiöissä havaittavaksemme tarjoutuu. Vaikka sellainen tapa ottaa vastaan vaikutelmia on kenties ollut luonnollinen sellaiselle miehelle kuin Kantille, niin suhtautuvat muut, jotka eivät ole luonnostaan yhtä filosofisia, välittömämmin esteettisiin vaikutuksiin; ja hekin tuntevat ylevän olevan olemassa. Täytyy sentähden olla olemassa jokin suhtautumistapa, joka ilman järkipäätelmiä auttaa meidät välittömästi saamaan mielihyväntunteen ylevistä vaikutelmista.

Sellaisesta suhtautumistavasta on taas useampia kertoja puhuttu edellisissä luvuissa. Sen myötätuntoisen suhteen tai — jos tahdotaan käyttää uudempien saksalaisten esteetikkojen sanontaa — sen tunnestautumisen, »Einfühlung», jonka avulla havaitsija esteettisessä tarkastelussa eläytyy havaittuun, senhän täytyy esiintyä yleväänkin nähden. Vaikka liian suuri uhkaakin meitä, niin kykenemme kaikissa tapauksissa voittamaan pelkomme vapaassa ja puhtaassa esteettisessä tarkastelussa. Mutta tässä tarkastelussa me emme vertaa, niinkuin Kant sanoo, aistimusperäistä havaintoamme järkiperäisiin aatteisiimme, vaan sulaudumme havaittuihin esineihin ja ilmiöihin. Suuri kohottaa meidät luokseen ja lainaa meille esteettisessä kuvittelussa osan omaa suuruuttaan. Meistä tuntuu, kuin olisi meissä itsessämme jotakin, joka sointuu yhteen ylevän kanssa. Ja niinpä voikin tapahtua, että ahdistavaa mielipahan elämystä seuraa »kohonnut itsetunto». Tämä tunto saattaa olla perusteeton ja vaarallinen, jos joku unohtaa, niinkuin sammakko härkää katsellessaan, oman pienuutensa suureen vaikutelmaan verrattuna. Mutta se saattaa olla oikeutettu, jos yhdenmukaisuus havaitaan pyrkimyksessä eikä siinä, mitä pyrkimyksellä saavutetaan. Suunnan, vaikk'eikaan koon puolesta on lupa verrata nupia obeliskiin; ja jokaisessa ihmisessä on sidottuna ja tajuamattomana *suunta,* jonka ylevä vapauttaa ja herättää tietoisuuteen. Kohoaako samalla itsetunto vai eikö, se saattaa

riippua havaitsijan yksilöllisistä edellytyksistä. Mutta kummassakin tapauksessa syntyy kohottava mielihyväntunne. Sentähden onkin myönnettävä Volkeltin olevan oikeassa, kun hän sanoo, että ylevään liittyy jonkinlainen »Lustgefühl der Erhebung», kohoamisen mielihyväntunne. Sitävastoin ei voida myöntää, että tämä tunne yksinään tekisi vaikutelman yleväksi. Jotta myötätuntoinen suhde ja yhdenmukaisuuden tunne saattaa syntyä havaitsijan ja havaitun välille, vaaditaan niinkuin kaikissakin esteettisissä sieluntiloissa, että huomiointi on täysin pyyteetöntä. Ja ennenkuin tämä esteettinen vapaus on taistellen saavutettu, synnyttää ylevä ahdistavan vaikutelman. Sitä ei käy omistaminen, huolimatta kaikesta, mitä erinäiset kirjoittajat väittävät, rauhassa ja turvassa; vaikutelma ei olisi ylevä, ellei se työntäisi kaikkia tuttavallisia lähentelyjä luotaan. Suuri peloittaa, uhkaa tai syyttää.

Niihin esimerkkeihin nähden, joihin Burken ja Kantin opin kannattajat vetoavat, ei tätä väitettä tarvitse todistaa. Kukaan ei ole vastustanut sitä ajatusta, että se, mikä on suurta ja vaarallista, herättää turvallisesta paikasta katsottuna ylevän vaikutelman. Tunnustetaan myöskin yleisesti tämän vaikutelman erikoislaadun riippuvan siitä, että mielipahantunne tai ainakin ajatus mielipahan mahdollisuudesta on voitettu, s. o. sitten kun pelko on vaihtunut hämmästykseen, kunnioitukseen tai ihastukseen. Volkeltkin luettelee tyypillisinä ylevyyden esimerkkeinä luonnonmullistusten, ukonilman, tulipalon y. m. s. herättämät vaikutelmat, sanalla sanoen kaikkien sellaisten ilmiöiden synnyttämät mielentilat, joissa me näemme hävittävän voiman ja joissa tämän voiman mahtavuus vaikuttaa suuruudessaan ahdistavasti ja samalla kohottavasti. Mutta tämän synkän ja peloittavan ylevyyden rinnalla hän tahtoo Fechnerin tavoin antaa sijaa kokonaiselle vaikutelmaryhmälle, jossa ylevä muka esiintyy edistävänä, luovana voimana ja jossa tämän voiman suuruus ei herätä katselijassa edes ohimenevää mielipahantunnetta.

Ja hän luettelee suuren joukon esimerkkejä luonnon, elämän ja taiteen alalta, joissa hänen mielestään ylevä on nähtävänä tuollaisessa yksinomaan kohottavassa muodossa.

Näiden esimerkkien joukossa on muutamia, joihin ei tarvitse lainkaan kajota, sentähden että ne koskevat esineitä tai ilmiöitä, jotka yleisen käsityksen mukaan *eivät* ole yleviä. Jos niinmuodoin Fechner ja Volkelt näkevät jotakin ylevää sinisenä päilyvässä merenpinnassa, jota purjehtivat laivat halkovat, niin merkinnevät kaiketi useimmat muut tuollaisen vaikutelman pikemmin kauniiksi kuin yleväksi. Niinikään lienee varsin harvassa niitä, jotka Volkeltin tavoin kykenevät keksimään jonkinlaista »ilomielisyyden ylevyyttä» siinä kuuluisassa kaksoismuotokuvassa, jossa Rembrandt pitelee Saskiaansa polvellaan ja kohottaa viinilasiansa katsojaan päin. Jos sellaista taulua nimitetään yleväksi, niin on tätä sanaa silloin käytetty toisessa mielessä kuin tavallisesti, ja moisella poikkeamisella yleisestä kielenkäytöstä ei voi olla mitään vaikutusta käsitykseen tämän esteettisen tunnelmalajin luonteesta.

Kokonaan toisenlaista huomiota ansaitsee Volkeltin todistelu niissä kohdin, joissa on kysymys yleisesti ylevänluontoisiksi tunnustetuista vaikutelmista. Onhan kieltämättä olemassa — ja tämä antaa näennäistä tukea Burken ja Kantin käsityskannan vastustajille — elämyksiä, joissa me tajuamme tuntevamme jotakin ylevää ilman erikoista mielipahan sävyä. Ahdistava aines jää heikoksi kohottavan aineksen rinnalla, ja mielipaha väikkyy vain jonkinlaisena epämääräisenä, usein meille itsellemmekin selvittämättömänä sivutuntuna siinä mielihyvässä, jonka kohottava suuruus meissä synnyttää. Jos sellaiset elämykset usein toistuvat, saattaa se ilmiö, joka ne synnyttää, vähitellen kokonaan kadottaa peloittavan, uhkaavan tai syyttävän luonteensa. Me nimitämme tätä ilmiötä yhä edelleenkin yleväksi, vaikka emme enää sen vaikutuksesta tunne niitä sielunliikkeitä, jotka ovat ominaisia ylevälle tunnelmalajille. Mutta sellai-

sissakin vaikutelmissa me voimme — ja tämä seikka osoittaa Volkeltin väitteen pätemättömyyden — yleensä niitä tarkemmin eritellessämme havaita jotakin, joka muistuttaa aikaisemmasta mielipahasta. Ellemme taas löydä mitään tuollaista muistutusta omasta yksilöllisestä kokemuksestamme, niin tapaamme sensijaan hämärän sukumuiston, joka sanoo meille, että kyseessäolevaan vaikutelmaan on varhaisemmilla kehityskausilla liittynyt mielipaha. Ne esineet ja ilmiöt, joita me nimitämme yleviksi, ovat kaikki meidän esi-isissämme, elleivätkään meissä itsessämme, herättäneet pelkoa; ja vain niin kauan kuin tämän pelon jäte elää meissä hämmästyksenä, kunnioituksena tai nöyränä ihailuna, vain niin kauan ovat nämä esineet tai ilmiöt yleviä sanan varsinaisessa merkityksessä.

Jo pelkkä suuruus sellaisenaan sisältää jotakin ahdistavaa, silloin kun se kohoaa yli sen määrän, mihin me olemme tottuneet. Voima uhkaa meitä, silloin kun se esiintyy ruumiillisena ylemmyytenä, ja soimaa tai syyttää meitä, silloin kun se on henkistä laatua. Jos meidän onnistuu vapautua oman mitättömyytemme painostavasta tunnosta näiden vaikutelmain vallassa ollessamme, niin me kykenemme suhtautumaan niihin »puhtaasti» ihaillen. Mutta sellainen suhtautuminen edellyttää henkistä riippumattomuutta, jota ei ole tavattavissa alhaisemmilla kehitysasteilla. Sentähden ei alkuperäisempien kansojen keskuudessa etevimpiä henkilöitä ainoastaan kunnioiteta, vaan heitä pelätäänkin taikauskoisesti. Valtaa ympäröi majesteetti, jota katsotaan vaaralliseksi lähestyä; viisautta pidetään yliluonnollisena ja peloittavana taikavoimana; ja jopa hyvyyskin muuttuu korkeimmassa asteessaan pyhyydeksi, jota palvotaan aran kunnioittavasti. Hyvääsuovakin voima saattaa siis tavattomiin, suunnattomiin kohonneena herättää luonnonihmisessä vapisuttavaa ahdistusta. Ja tämä alkuperäinen tunne elää kaikesta sivistyksestä huolimatta yhäti meissä perintönä esi-isiltämme, joiden maailmankatsomus on säilynyt meille kielimuodoissa,

runollisissa aiheissa ja uskonnollisissa käsityksissä. Siveellinen korkeus saattaa meissäkin herättää ihailua, johon sekaantuu yli-inhimillisen suuruuden aiheuttama arasteleva tunne.

Olisi kuitenkin erehdystä selittää, niinkuin erinäiset kirjoittajat ovat tehneet, ylevä puhtaasti siveelliseksi käsitteeksi. Tässäkin suhteessa voidaan sielullisen kehityksen varhaisemmilta asteilta saada valaistusta esteettisten tunteiden erikoislaatuun. Luonnonihmisen käsityksessä kuuluvat pyhät ihmiset tavallaan samaan sarjaan kuin rikokselliset. Pelokkaina katsellaan sekä niitä, jotka ovat kohonneet yli luonnonlakien, että niitä, jotka ovat niitä loukanneet. Ja kaikki, mikä voimansa takia herättää pelkoa, saattaa siveellisestä arvostaan riippumatta näyttää meidän silmissämme ylevältä. Mitä sitovampia ja yleispätevämpiä loukatut lait ovat olleet, sitä kamalammaksi muodostuu teko ja sitä ylevämmäksi esteettinen vaikutelma. Sentähden ei antiikin käsityksen mukaan mikään ollut peloittavampaa ja samalla kiitollisempaa ylevässä runoudessa käsiteltäväksi kuin rikkomus perheen puhtauden pyhiä käskyjä vastaan. Kreikkalaisessa näytelmässä ei esiintyne synkän ylevämpää henkilöhahmoa kuin sen murhenäytelmän sankari, jonka kaamean tarinan Kleist on kiteyttänyt mietelmäsäkeeseensä:

Greuel, vor dem die Sonne sich birgt! Demselbigen Weibe
Sohn zugleich und Gemahl, Bruder den Kindern zu sein![1]

Oidipus-tarussa liittyy tosin onnettomuus itse rikokseen siitä syystä, että sukurutsaus on tehty tietämättömyydessä. Mutta silti ei ole uskottavaa, että kauhistuttava vaikutelma sentakia väheni Sofokleen yleisön silmissä. Sillä alkuperäisen elämänkäsityksen mukaan, joka käsitys vielä osittain eli kreikkalaisten murhenäytelmänkirjoittajain tajunnassa ja

[1] Hirmu, jota näkemästä aurinkokin painuu piiloon! Olla saman vaimon sekä poika että puoliso, ja lastensa veli!

joka heidän runoutensa kautta on vaikuttanut meidänkin runollisiin ihanteihimme, oli onnettomuus jo sellaisenaan jotakin peloittavaa, jotakin, joka saattoi tarttua pelkästä kosketuksesta. Kun sentähden onnettomuus ja rikos yhtyneinä joutuivat saman miehen osalle, tekivät ne hänet pelätyksi ja kartetuksi. Mutta ne saattoivat samalla antaa hänelle jonkinlaisen synkän ylevyyden, joka herätti kunnioitusta. Sellaista kunnioitusta vaatii Schillerinkin sukurutsausnäytelmän sankari, ylevällä kaunopuheisuudellaan pyytäessään arvonantoa onnettomuuden majesteetille:

Und ehrst du fürchtend auch den Herrscher nicht in mir,
Den Verbrecher fürchte, den der Flüche schwerster drückt,
Das Haupt verehre des Unglücklichen,
Das auch den Göttern heilig ist.[1]

Näissä esimerkeissä, joiden lisäksi voitaisiin vedota moniin samanlaisiin toisista traagillisista runoelmista otettuihin, on ylevän vaikutelma riippumaton siitä, miten arvostelemme ylevälle henkilölle sattuneiden onnettomuuksien oikeudenmukaisuutta tai epäoikeudenmukaisuutta. Rikollinen saattaa herättää sääliämme, jopa suopeuttammekin, jos hän on joutunut vastoin tahtoansa tekemään rikoksensa. Mutta hänen kohtalonsa ei tule sen takia ylevämmäksi. Ratkaiseva on se pelko tai kauhu, jonka hänen tekonsa synnyttää, ja se jylhyydentunne, jonka hänen tuomionsa saa aikaan. Uskonnolliselle käsitykselle on jotakin peloittavaa ja esteettiselle käsitykselle jotakin ylevää Miltonin Luciferissa, tämä kun on uskaltanut nousta vastustamaan ainoan kaikkivaltiaan käskyjä, kärsiäkseen sitten uhkamielisyytensä rangaistusta loistavassa eristyneisyydessään. Siveelliselle maailmankatsomukselle on taas jotakin ihailtavaa sellaisen ihmisen näke-

[1] Ja ellet peläten kunnioitakaan hallitsijaa minussa, niin pelkää rikollista, jota painaa kirouksista raskain, kunnioita onnettoman päätä, joka on jumalillekin pyhä.

misessä, joka korkean siveellisen periaatteen takia uhraa omat henkilölliset tunteensa. Mutta samalla on jotakin kauhistuttavaa, ja sentähden ylevää, teossa sellaisessa kuin Brutuksen, joka tappaa isänrakkauden omassa sydämessään, jotta oikeus ja vapaus eläisivät Roomassa. Jonkin suuren työn, suuren rikoksen tai suuren onnettomuuden tavattomuus tuntuu nostavan ihmisen yli luonnon ja elämän ehtojen. Niin on rouva Alving ylevä, kun hän, voittaen äidinrakkauden alkuperäisimmät vaistot, osoittautuu valmiiksi vihkimään oman poikansa kuolemaan pelastaakseen hänet elämän kurjuudesta. Samalla tavoin on meidän oman runoutemme suurin luoma ylevä siinä silmänräpäyksessä, jolloin Fjalar suuren onnettomuuden kohtaamana valmistautuu omalla verellään poistamaan tahran sukunsa maineesta:

Hvad han tänkte visste ingen. Fasan
Från hans sida hvar kämpe skrämt.[1]

Olemuksemme rajoittuneisuudesta seuraa, että inhimillisesti ylevä tavallisesti esiintyy jossakin määrin luonnottomien tai luonnonvastaisten seikkojen yhteydessä. Yliluonnollinen sitävastoin, ihminen kun ei voi sitä milloinkaan saavuttaa, on jo itsessään ylevämpää kuin mikään maallinen suuruus. Ja kaikkiin niihin kuvitteluihin, joita ihmiset ovat muodostelleet tästä yliluonnollisesta, on alkuaan liittynyt pelon tunteita. Kuinka suuresti jumalakäsite lieneekin jalostunut ja hienostunut sivistyskansojen keskuudessa, sisältyy kuitenkin aina jonkinlainen pelon aines hurskaiden jumalkunnioitukseen. Sentähden oli ahdistavaa suuruutta kreikkalaistenkin monessa suhteessa liian inhimillisissä jumalhahmoissa. Ihmisten ja jumalain isä oli ylevä, kun hän pudisti kiharoitaan ja rypisti otsaansa; ja melkein kauhistuttava kaiken maallisen heikkouden yläpuolelle kohonneessa täydellisyydessään on

---

[1] »Mitä mietti, tietänyt ei kukaan. Kauhuin muut oli karkonneet.»

melolainen Afrodite, hänen kauneutensa kun näyttää suorastaan syyttävän niitä alhaisia olentoja, jotka tallaavat tomua hänen jalkojensa juuressa. Jumaluuden ilmestyminen ihmisen aistien tajuttavaksi, siinä ylevä vaikutelma ennen kaikkia muita.

Kuta mahtavammaksi jumaluus käsitetään ja kuta avarammaksi sen vaikutusalue kuvitellaan, sitä rikkaammaksi käy elämä ylevistä vaikutelmista. Sentähden eivät mitkään pakanain kirjalliset tuotteet sisälläkään niin yleviä kohtia kuin juutalaisten raamattu kaikkine kertomuksineen jumalasta, joka oli yksi ja kaikkivaltias, joka ei sallinut itseään kahlehdittavan mihinkään kuvaan tai inhimilliseen hahmoon, vaan joka kävi yli korkeiden vuorten ja puhui uskollisilleen niin myrskyn mylvinnässä kuin puiden vienossa suhinassakin. Tämä kuvittelu jumaluuden läsnäolosta luonnossa selittää meidän nähdäksemme sen seikan, että niin monia esineitä ja ilmiöitä nimitetään yleviksi ja että ne myös ylevästi vaikuttavat, vaikk'ei niissä voidakaan osoittaa mitään, joka antaisi meille aihetta pelkoon. Meitä on kaikkia kasvatettu hebrealaisen ja kreikkalaisen jumalaisuskon oppeihin, ja meidän esteettiseen elämäämme vaikuttavat meidän tietämättämme vanhat tarunomaiset ajatukset. Siksi me tunnemmekin, ellemme pelkoa, niin ainakin pelonsekaista kunnioitusta tai sitä valtaavaa ihmettelyä, jota sielutieteilijät nimittävät hämmästymiseksi, joutuessamme tekemisiin luonnonesineiden kanssa, joihin on liittynyt uskonnollisia kuvitteluja. Suorastaan järkiperäisesti katsoen ei liene mitään, jonka tarvitsisi herättää edes pienintäkään mielipahan (s. o. mielipahansävyisen oman mitättömyytemme tunnon) jälkeä niissä vaikutelmissa, mitkä Volkelt tuo tukemaan teoriaansa ylevän aiheuttamasta sekoittamattomasti mielihyvänluontoisesta nautinnosta: »mahtavassa tammessa, pienessä, metsän saartamassa järvessä tai juhlallisessa kellojen kuminassa». Mutta meidän esteettinen luonnonaistimisemme ei ole suinkaan järkiperäistä. Ei siinä kyllin, että me emme voi nähdä

uljasta tammea tuntematta sen rosoisessa rungossa ja sen mahtavissa oksissa musertavan voiman ilmausta, vaan emme myöskään voi nähdä sen laveata lehvistöä muistamatta Zeun pyhiä puita ja tammia, joiden huminassa jumalat kuiskivat ennuslausetta Dodonassa. Me emme myöskään voi, kuinka pieni vaikutus uskonnollisilla kuvitteluilla lieneekin meidän tietoiseen ajatuselämäämme, kuulla suurten kellojen kumahtelua, ilman että malmin omaan tenhosointuun liittyy muisto siitä, mitä tämä ääni, joka »kutsuu eläviä ja itkee kuolleita», on vertauskuvallisine sisällyksineen merkinnyt suvullemme. Ja kun me lähenemme rauhallista järveä, jota suuret puut reunustavat, tunnemme tavallaan sitä samaa kunnioitusta, jota roomalaiset ilmaisivat hartaalla varoituslauselmallaan: *Numen adest,* »Jumaluus on läsnä». Nämä vaikutelmat kohottavat mieltä, mutta me emme koe niiden vallassa ollessamme ensi sijassa enentynyttä itsetuntoa, vaan päinvastoin tunnemme oman minämme mitättömyyden tuon hiljaisen suuruuden edessä. Ainoastaan siellä, missä tuollainen pelon muoto ilmenee, ainoastaan siellä on luonto ylevä, ja ainoastaan siellä se voi tarjota suurimman ja korkeimman mielihyvänsä.

Esteettisen luonnonkäsityksen kehityksessä voidaankin itse asiassa paremmin kuin millään muulla elämänalalla havaita ylevän ja peloittavan tai kunnioitusta herättävän purkamaton yhteys. Kaikkia niitä maisemia, joita nyt sanotaan jylhänromanttisiksi, on varhaisemmilla sivistysasteilla pidetty peloittavina. Eivät erämaat, korkeat vuoret, jyrkät rotkot ja syvät metsät ainoastaan uhanneet esi-isiämme todellisin vaaroin. Mielikuvitus kansoitti sen lisäksi synkät ja luoksepääsemättömät seudut lohikäärmeillä, paholaisilla ja peikoilla. On tarvittu rohkeutta, sitkeyttä ja vapautumista monista ahdistavista taikaluuloista, ennenkuin nämä kauhujen sijat on voitu valloittaa esteettiselle nautinnolle. Ja kauan senkin jälkeen kuin nuo todelliset tai kuvitellut vaarat ovat kadottaneet kauhistuttavan voimansa, elää vielä

romanttisen luonnonpalvonnan pohjalla sen pelon sukumuisto, jota ylevä luonto herätti ikimenneissä ihmispolvissa. Mutta jota enemmän ihminen on saanut valtaansa luonnon hirmut ja oman sisimpänsä hämärän vavistuksen, sitä voimakkaammaksi on käynyt katselemisen mielihyvä-aines ja sitä enemmän on kadonnut ahdistus. Kun taas toiselta puolen esteettinen aisti vaatii väkeviä ja yleviä vaikutelmia, on etsitty yhä hankalampia ja jylhempiä seutuja, jotta niistä saataisiin tyydytystä suuruuden ravitsemalle hämmästymis- ja kohoamistarpeelle.

Tässä mainituista esimerkeistä käy selville, etteivät ylevän vaikutelmain alueen rajat ole kerta kaikkiaan määrätyt, vaan että ne vaihtelevat kansojen ja yksityisten henkisen kypsyyden mukaan. Mahdollisimman alhaisilla sivistystasoilla ei paljoa välitetä ylevästä kauneudesta, mutta sitä enemmän pelätään elämän ja luonnon tuntemattomia voimia. Edistyneemmällä kehitysasteella voitetaan kauhu, ja hämmästys, kunnioitus tai ihmettely tulevat sen sijaan. Siinä määrin kuin ihminen oppii tuntemaan luontoa ja itseään, kadottavat monet esineet ja ilmiöt, joita varhaisemmin pidettiin ylevinä, tämän ylevän luonteensa. Niille valistuneille olennoille vihdoin, jotka luulevat voivansa ymmärtää ja mitata kaikki, ei kai ole enää mikään ylevää. Jos sellainen katsantokanta joskus yleisesti omaksuttaisiin, olisi esteettinen elämä samalla surkeasti köyhtynyt. Eikä menetystä suinkaan korvaisi mikään käytännöllisillä elämänaloilla saavutettu voitto. Ihminen on kaikilla kehitysasteillaan arka eläin, ja jos hän kadottaa yhden aiheen ahdistavaan pelkoon, niin on siitä vain se seuraus, että hän etsii pian toisen. Ne, jotka eivät halua nähdä itsensä ulkopuolella kaikkien mittojen ja laskujen yli käyvää suuruutta, joutuvat sensijaan sellaisten surkeiden pelon muotojen orjiksi, kuin ovat tuskallinen huolehtiminen oman terveytensä säi-

lyttämisestä tai oman henkilöllisyytensä tyhjän mitättömyyden kauhistuminen.

Ei ole kuitenkaan mitään syytä uskoa, että ylevä ilmenemismuoto koskaan kadottaisi paikkaansa esteettisten käsiteluokkien joukossa. Jos taide huomaa ylevää kauneutta toisina aikoina vähemmän kuin toisina, niin tämä johtuu esteettisistä muotisuunnista, jotka eivät enempää kuin muutkaan yksityiset ajanvirtaukset ylipäänsä tarjoa mitään luotettavaa todistusta ihmisten tuntemistavasta. Kuinka elämän ja luonnon käsitys vaihdelleekaan, ylevät vaikutelmat eivät milloinkaan menetä tehoansa mieliin. Vain poroporvari ei näe mitään ylevää, koska hän ei osaa kunnioittaen hämmästyä. Niillä sitävastoin, jotka ovat vailla varmaa mielentyyneyttänsä, on aina oleva aihetta kokea sitä samalla kertaa sekä musertavaa että kohottavaa tunnetta, minkä herättää suuruus, jota ei käy puristaminen mihinkään käsiteltävissä oleviin rajoihin. Ajatuksen tavoittelut ja tahdon ponnistelu opettavat, kaikkine pyrkimyksineen ja kaikkine rajoituksineen, meitä ymmärtämään, että me olemme ei ainoastaan maan, vaan myöskin avaran meren ja korkean taivaan lapsia. On inhimillistä nöyrtyä oman mitättömyytensä tunnossa, mutta vain ihminen kykenee murtumatta tunnustamaan oman mitättömyytensä. Kunnioittava hämmästys antaa enemmän kuin mikään muu arvoa sille olennolle, joka on luotu »nostamaan kasvonsa ylös tähtiä kohti». *Zum Erstaunen bin ich da.* Hämmästyäkseni olen olemassa.

YHDEKSÄS LUKU.

TRAAGILLINEN.

Ylevän tunnelmalajin kehityshistoria osoittaa kaikella toivottavalla selvyydellä, kuinka erottamattomasti esteettiset elämykset ovat yhtyneet ei-esteettisiin elämyksiin. Kyky nauttia ylevistä luonnonilmiöistä on saavutettu, niinkuin edellisessä luvussa huomautettiin, taisteltaessa todellisia tai kuviteltuja vaaroja vastaan. Ja jotta joku esine tai ilmiö vaikuttaisi ylevästi, vaaditaan, että ainakin aavistus tai hämärä muisto tuo katselijan mieleen häivähdyksen kaikesta siitä pelosta, levottomuudesta ja ahdistuksesta, jotka ovat käyneet esteettisen tunteen synnyn edellä. Niin on mielihyvä riippuvainen mielipahasta, ja se rauha, joka on ominaista kaikelle esteettiselle havaitsemiselle, on rauhaa, joka on saavutettu taistelun kautta.

Vielä jyrkemmin kuin tähän asti eritellyissä vaikutelmissa esiintyy kuitenkin mielihyvän ja mielipahan vastakohtaisuus eräässä ryhmässä esteettisiä ilmiöitä, joita on usein pidetty aivan erikoisena ilmestysmuotona, ja jotka, kuinka ne sitten luokiteltaneenkin, kaikissa tapauksissa ovat niin huomattavia, että niitä on pakko käsitellä omassa luvussaan. *Traagillisessa* emme tunne ainoastaan muistoa tuskasta ja taisteluista, vaan näemme itse taistelun tapahtuvan silmiemme edessä. Me otamme, niitä »myötätuntoisesti» katsellessamme, osaa toisen olennon kärsimyksiin, me vapisemme niitä vaaroja, jotka häntä uhkaavat, ja meidät

musertaa hänen perikatonsa; mutta hänen kukistumisensa suuruus kohottaa samalla meitä, ja ennen kaikkea me nautimme siten syntyneistä vaikutelmista. Mielipahan-aines on tässä voimakkaammin edustettuna kuin missään muussa tunnelmalajissa, mutta lopullinen mielihyvä saattaa myöskin olla valtaavampi ja syvempi kuin niissä yksinkertaisissa esteettisissä elämyksissä, joita esim. kauneus, sulo tai arvokkuus herättävät.

Tuollaisen, ikäänkuin suorastaan paradoksaalisen vastakkaisten tunnetilojen yhtymyksen on luonnollisesti aivan erikoisessa määrässä täytynyt houkutella tutkijoita keksimään selityksiä. Tositeossa onkin traagillisuuden ongelma askaruttanut filosofeja ja sielutieteilijöitä melkein siitä asti, kun on alettu ajatella esteettisiä ilmiöitä. Ja väittelyä on vähentymättömällä innolla jatkettu aina viimeisimpiin aikoihin asti, eikä yksimielisyyttä ole vieläkään saavutettu. Teoriain moninaisuus on päinvastoin niin hämmentävä, että lyhyessä esityksessä olisi suorastaan mahdotonta kiinnittää huomiota *kaikkiin* erilaisiin yrityksiin selittää, mitä traagillinen olemukseltaan on ja kuinka traagilliset vaikutelmat voivat antaa aihetta esteettiseen nautintoon. Mutta siitä huolimatta on välttämätöntä, ennenkuin käydään muodostamaan omaa mielipidettä, luoda pikainen yleiskatsaus ainakin tärkeimpiin niistä lukuisista opeista, jotka ovat esiintyneet kirjallisuudessa.

Tuollaisessa yleiskatsauksessa on parasta olla tekemättä jyrkkää erotusta molempien pääkysymysten välillä. Eri tavat selittää *traagillisten vaikutelmain tarjoamaa nautintoa* ovat nimittäin kukin erikseen yhteydessä eri tapojen kanssa ymmärtää *traagillisen käsitettä.* Tulkitsemalla ja arvostelemalla traagillisen mielihyvän sielutieteellisiä selityksiä joudutaan siten samalla pohtimaan traagillista esteettisenä ilmenemismuotona. Aluksi riittänee aivan väliaikainen itse tutkimusalueen rajoittaminen.

Traagillinen, niinkuin kaikkikin esteettiset vaikutusmuo-

dot, on yhtä hyvin tavattavissa elämässä kuin taiteen esityksissä. Mutta siitä huolimatta on edullisinta ottaa käsittelyn alaiseksi vain esteettinen tuotanto, joka näyttää meille lajin puhtaimmassa ilmenemismuodossaan. Todellisen elämän tapauksista puheen ollen käytetään näet sanoja tragiikka ja traagillinen useinkin liian laajassa merkityksessä, nimittäin käsittävinä kaikki, mikä yleensä on surullista tai liikuttavaa. Jottei tämä höllä kielenkäyttö johtaisi meitä harhaan, on välttämätöntä aina pitää silmiemme edessä se sisällys, mikä näille sanoille annetaan esteettisessä mielipiteidenvaihdossa. Teoreettiset käsitemäärittelyt on taas ensi sijassa johdettu traagillisten runoelmain erittelyistä. Sentähden täytyykin meidän, traagillisen ongelmaa tutkiessamme, ennen kaikkea ottaa huomioomme suuret, yleisesti tunnustetut murhenäytelmät, s. o. ennenkuin lähdemme pohtimaan kysymystä todellisen elämän tragiikasta, tulee meidän koettaa selvittää traagillisten runoteosten tarjoaman nautinnon syyt. Mutta tässä tutkimuksessa meidän täytyy toiselta puolen jättää syrjään kaikki ne nautinnon ainekset, jotka johtuvat esteettisestä taidemuodosta semmoisenaan. Ellei sellaiseen eristelyyn ryhdytä, eksytään itse ongelmasta syrjään — sillä voihan erinomaisen etevä taiteellinen käsittely tehdä ahdistavammatkin aiheet esteettistä tunnetta tyydyttäviksi. Asianamme on siis käsitellä runoudessa esitettyä tragiikkaa elämän tragiikan perikuvana, katsella kuviteltuja tapahtumia ikäänkuin näkisimme niiden kulun todellisuudessa ja koettaa päästä selville, mikä on syynä siihen, että erinäiset tapahtumasarjat, joihin sisältyvät jonkun ihmisen taistelut, kärsimykset ja tuho, saattavat herättää puhtaasti esteettisen mielihyvän tunteen.

Ensimmäinen vastaus tähän kysymykseen annettiin jo ennen kuin ongelma oli kysymykseksi muovaeltukaan, mutta se on, paha kyllä, oraakkelivastaus, jonka sisällystä ei ainoakaan tulkitsija ole kyennyt täysin selvittämään. Aristoteleen Runousopissa esiintyy näet kuuluisa lause, että murhe-

näytelmä »saa pelon ja säälin avulla aikaan sellaisten tunteiden katharsiksen». Jos otaksutaan, että tässä mainittu vaikutus tarkoittaa katselijan tai lukijan mielentiloja — eikä, niinkuin Goethe on yrittänyt asiaa selittää, murhenäytelmässä esiintyvien henkilöiden mielentiloja — niin on Aristoteles ilmeisesti lausunut ajatuksensa traagillisten elämysten sielullisista vaikutuksista. Mutta tietääksemme, *mitä* hänen ajatuksensa sisältää, täytyisi meidän voida ratkaista, mitä sana *katharsis* oikeastaan merkitsee, ja siitäpä juuri, sen pahempi, kiistelevät kielimiehet. Muutamien mielestä on katharsis tulkittava jonkinlaista mielenliikutusten jalostumista tarkoittavaksi, toisten mukaan tulee sanan vastineina käyttää »tasoitusta» tai »kirkastusta», kun sitävastoin kolmas käännös väittää Aristoteleen tahtoneen vain sanoa, että traagillinen aiheuttaa vapauttavan tunteiden »purkautumisen». Keneltä puuttuu edellytyksiä muodostaa varmaa mielipidettä tästä kiistakysymyksestä, hänen on viisainta jättää ratkaisematta, onko siis suuri ajattelija, kirjoittaessaan lukuansa traagillisesta runoudesta, tarkoittanut jonkinlaista siveellistä, esteettistä vaiko puhtaasti lääkeopillista »puhdistusta». Riittää, kun ohimennen huomautetaan, että Aristoteleen lausuma on houkutellut merkittäviin selityksiin miehet sellaiset kuin Corneillen, Lessingin ja suuren kielentutkijan Jakob Bernaysin, ja että selittäjät ovat luonnollisesti esittäneet niin kielellisiä kuin asiallisiakin syitä tulkintansa tueksi. Useimmissa tapauksissa he ovat pyrkineet tekemään kreikkalaisesta filosofista sen käsityksen edustajan, joka heidän omasta mielestään oli ainoa oikea. Mutta jos uskomme, että totuus saattaa olla löydettävissä Aristoteleen opin ulkopuoleltakin, niin ei meillä ole mitään syytä sitoa toisiinsa kysymystä traagillisesta nautinnosta ja kysymystä vanhassa kreikkalaisessa tekstissä esiintyvän hämärän kohdan kääntämisestä. Viisaampaa on keskittää huomionsa niihin teorioihin, joissa traagillisuuden ongelmaa käsitellään suureen oppi-isään liittymättä.

Tuollaista itsenäistä menettelytapaa käytti abbé Dubos v. 1719 ilmestyneessä kirjassaan *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (Arvostelevia mietteitä runoudesta ja maalauksesta). Dubos ei pohdi Aristoteleen eikä muiden filosofien mielipiteitä traagillisesta. Hän lähtee esityksessään inhimillisestä luonnosta ja etsii sen vallitsevista vieteistä esteettisten vaikutelmain synnyttämän nautinnon selitystä. Että murhenäytelmiä katsellaan halukkaasti, on hänen nähdäkseen seuraus samasta syystä, joka alhaisemmilla sivistysasteilla tekee miekkailunäytännöt ja härkätaistelut kansanomaisiksi huveiksi. Me nautimme, sanoo hän, kiihoittavien ja liikuttavien tapahtumain näkemisestä, ollessamme itse turvassa. Ja hän viittaa väitteensä tueksi näihin Lucretiuksen runoelmasta *De rerum natura* otettuihin kuuluisiin säkeihin:

Suave mari magno turbantibus aequora ventis
E terra alterius magnum spectare laborem.

»Suloista on katsella maalta toisen ankaraa ahdistusta tuulten myllertämällä meren ulapalla.» Tätä lainausta, johon esteettisessä kirjallisuudessa usein vedotaan, käyttää Dubos kuitenkin tavallisesta poikkeavassa merkityksessä. Hän ei kiinnitä niin monien muiden kirjoittajain tavoin päähuomiota siihen vastakohdan tehostamaan oman varmuuden tuntoon, joka meidät valtaa toisen taisteluita ja vaaroja katsellessamme. Sen tähden ei hän lainkaan välitä siitä traagillisen nautinnon aineksesta, joka herättää poroporvarillista mielihyvää ajateltaessa »kaikkea sitä, mitä on päästy kärsimästä». Suojattu asema on hänen nähdäkseen vain yksi mielihyvän ehto, mutta tämän itsensä perustuksena on mielenkiihoittuminen ja ärsyttyminen.

Katsojain paikalta seuratessamme todellista tai kuviteltua taistelua me tunnemme sisimmässämme jonkinlaisen, vaikkakin heikon heijastuksen niistä kärsimyksistä, joita esiin-

tyjä itse kokee tai näytellen esittää. Ja sellainen tunne on Dubos'n mukaan miellyttävä, koska se herättää aistit eloisaan toimintaan. On näet tuskin mitään, sanoo hän, jota ihmiset enemmän pelkäisivät kuin sielullista toimettomuutta. Sen luomaa tyhjyyttä ja ikävyyttä välttääkseen he antautuvat älyllisiin tutkimuksiin ja mietiskelyihin, ja samassa tarkoituksessa tavoittelevat he myös ankaroita mielenliikutuksia. Taide näyttää sentähden suoranaisen elämäntarpeen tarjotessaan tilaisuuksia voimakkaihin mielenliikutuksiin, sellaisiin, joihin ei liity vaarallisia seurauksia ja jotka eivät vaadi kovin suurta ponnistusta. Eikä taide saavuta koskaan niin suurta suosiota kuin silloin, kun sen onnistuu temmata meidät mukaansa liikuttavin vaikutelmin. Sentähden on murhenäytelmä Dubos'n mielestä tehokkain kaikista taidemuodoista.

Dubos'n oppi ei ole suinkaan yksinään kirjallisuudessa. Kaikista perustelun ja johtopäätösten erilaisuuksista huolimatta voidaan sitä verrata Pascalin katkeriin mietelmiin siitä, miten ihmiset, kun heiltä puuttuu rohkeutta kestää heihin itseensä kohdistuvaa ajatusta, johtuvat etsimään alati uusia askarruksia. Ja siinä on useita kosketuskohtia myöhemmin sielunelämän perusvieteistä esitettyjen teoriain kanssa. Kun Burke tutkimuksessaan ylevästä huomauttaa, kuinka edullista on saattaa elimistö »miellyttävää kauhua ja pelonsekaista levollisuutta» herättävien aistimusten vaikutuksen alaiseksi, niin hän epäilemättä välittömästi toistaa ranskalaisen abbén lausuntoja sielun toimintatarpeesta. Ja vielä läheisempää liittymistä Dubos'n käsitykseen osoittaa Helvétius, kun hän teoksessaan *De l'esprit* (Hengestä) esittää ikävystymyksen, *l'ennui,* intohimojen jälkeen voimakkaimmaksi toimintaan yllyttäjäksi. Mutta Helvétius on sielutieteellisesti syventänyt teoriaa puhuessaan ei ainoastaan sielullisen toiminnan tarpeesta, vaan myöskin toiminnan avulla saavutetun vilkkaamman elämäntunnon tarpeesta. »Me haluamme», sanoo hän, »yhäti uusien vaikutelmain

kautta joka silmänräpäys saada muistutuksen olemassaolostamme, sentähden että jokainen tällainen muistutus tuottaa meille mielihyvää». Tähän suuntaan ovat ajatusta sitten kesitelleet saksalaiset filosofit. »Mehän olemme», lausuu Lessing eräässä kirjeessään Mendelssohnille, »yhtä mieltä siitä, että me jokaisen voimakkaan pyyteen ja jokaisen voimakkaan inhon vaikutuksesta tulemme suuremmassa määrässä [kuin tavallisesti] tietoisiksi olemisestamme, ja ettei tämä tietoisuus voi olla muuta kuin mieluisaa laatua. Niinpä ovat kaikki intohimot, kaikkein epämiellyttävimmätkin, intohimoina mieluisia.» Tehostunut ja selventynyt tunto omasta olemisesta, tai, jos niin tahdotaan sanoa, oman minän olemassaolosta elävänä olentona, on niinmuodoin tämän määritelmän mukaan se voitto, jonka saavuttamiseksi me etsimme liikuttavia, jopa tuskallisiakin vaikutelmia. Ja tämän kaikkine tuskineenkin mieluisan tunnon vastakohtana esiintyy tila, jonka luonteeseen kuuluu ei ainoastaan, niinkuin Dubos lausui, toimeton ikävystymys, vaan myös synkkä, tyhjä ja painostava elämäntajunnan puute.

On riidatonta, että tuollainen aistimusten puute saattaa tuntua sietämättömältä. Siinä ei kyllä itsessään ole mitään tuskallista, mutta se kauhistuttaa meitä, koska se on samankaltaista kuin se, mitä me pelkäämme enemmän kuin tuskaa. Oman olemassaolomme tunnon mukana katoaa tai ainakin heikkenee kaiken todellisuuden tunto. »Ikävystymyksestä» kehkeää pyörryttävä tyhjyyden tunto, samanlainen »Kjedsommelighed» kuin se, jonka kauheutta Kierkegaard on kuvaillut *Diapsalmata-sikermässään.* Luonteiden, joilla on vielä hiukkasenkaan elämänhalua jäljellä, täytyy tuntea pakottavaksi tarpeeksi vapautua tästä lamaannuttavasta tilasta millä hinnalla tahansa. Ja kun myötätuntoinen muiden kärsimysten näkeminen kieltämättä kiihoittaa kaikkia turtuneita elämäntuntoja ja siten tuottaa tyydytystä tuolle hämärälle, salpautuneelle voimakkaiden aistimusten tarpeelle, jota useimmat ihmiset ainakin ajoittain tuntevat, niin

on aihetta kysyä, eikö Dubos'n oppi laajennetussa ja sielullisesti syvennetyssä muodossa kykenisi riittävästi selittämään traagillisten vaikutelmain synnyttämää nautintoa.

Me emme suinkaan jätä huomioon ottamatta tunne-elämystarpeen merkitystä esteettisen elämän syntymiselle vastatessamme tähän kysymykseen ehdottomasti kieltäen. Voimakkaiden tunne-elämysten tavoittelu on tosin aivan varmaan suureksi osaksi sen mielenkiinnon pohjana, joka omistetaan taiteelle ja kirjallisuudelle. Voidaan myöskin hyvällä syyllä myöntää, että elinvoimaiset ihmiset tuntevat luonnollista tarvetta taiteessakin kokea sitä elämäntunnon täyteläisyyttä, jonka tuska ja pelko herättävät, ja ei ainoastaan todellisessa elämässä, vaan myöskin mielikuvituksen maailmassa koetella voimiansa taistelussa vaaroja vastaan. Lisäksi on myös helposti ymmärrettävissä, että murhenäytelmät aiheuttavat katsojissa mieluisan liikutuksen, minkä vallassa he, niinkuin Lafontaine niin sattuvasti huomauttaa romaanissaan *Les amours des Psyché* (Psyken lemmenseikkailut), hetkeksi, säälinsä nostamina, ikäänkuin kohoavat niiden suurten henkilöhahmojen yläpuolelle, joiden onnettomuuksien todistajina he ovat. Mutta kuinka suuri arvo annettaneenkin näille kohonneen itsetunnon ja suurentuneen elämäntietoisuuden tajunnoille, ne eivät kuitenkaan meidän nähdäksemme näyttele suinkaan ratkaisevaa osaa traagillisten vaikutelmain herättämässä puhtaasti esteettisessä nautinnossa.

Muiden kärsimyksiin antautumisen ja muiden taisteluista kiihtymisen tuottama mielihyvä selittää tosin useita merkillisiä piirteitä ihmisten elämässä. Sehän juuri houkuttelee suuret joukot hautajaisiin, tappelupaikoille ja mestaustilaisuuksiin, ja sehän myös korkeammalla sivistysasteella herättää sen muodollisesti hienostuneen, mutta asiallisesti melkein yhtä alkuperäisen inhimillisen mielenkiinnon, jolla yleensä seurataan henkistä voimainmittelyä kynäsodassa tai kilpailussa. Sama mielihyvä vaikuttaa epäilemättä myös jos-

sakin määrin yleisöön, joka permannolta tai parvelta katselee kuvitellun taistelun kulkua traagillisin käántein (peripeteia) traagilliseen loppuun (katastrophe). Mutta tätä mielihyvän tarvetta käy yleensä tyydyttäminen taiteen alueen ulkopuolella yhtä hyvin, jopa paremminkin kuin sen sisäpuolella. Ja kun se vallitsevassa määrässä sekaantuu traagilliseen vaikutelmaan, alentuu tämä vaikutelma siten esteettiseltä luonteeltaan. Sillä kuinka väkevästi jokin murhenäytelmä meitä liikuttaneekaan, ei meidän ole kuitenkaan etsiminen tästä liikuttavasta aineksesta sellaisenaan traagillisen nautinnon perustusta. Tämä nautinto liittyy tosin — niin sanoo kokemuksemme — erottamattomasti voimakkaihin mielipahanaistimuksiin ja se on niistä riippuvainen, mutta se ei ole itsessään järkyttävä eikä ahdistava, vaan on päinvastoin kohottava luonteeltaan niinkuin jokainen todellisesti esteettinen mielihyvä. Kaikkia niitä teorioja, jotka rakentuvat samoille edellytyksille kuin Dubos'n oppi, täytyy meidän siis pitää harhautuneina. Ne voivat enintään auttaa murhenäytelmäin nauttiman kansansuosion selittämistä, mutta ne eivät kykene tarjoamaan meille mitään valaistusta niiden tunteiden laadusta, joiden vallassa murhenäytelmiä katselee se yleisö, joka teatterista etsii jotakin muuta kuin vaaratonta elämäntunnon kiihoitusta. Eikä siinä kyllin, että subjektiivinen kokemuksemme todistaa nämä teoriat vääriksi; objektiivinen suurien, lajia edustavien traagillisten runoteosten tarkastelu osoittaa myöskin, että runoilijoillakin omasta puolestaan on ollut toinen tarkoitus kuin vain yleisönsä mielten järkyttäminen. Suurin osa estetiikan tutkijoita on vihdoin omaksunut sen mielipiteen, että traagillinen aina, esiintyköön se sitten elämässä tai taiteessa, herättää tunteen, jonka vallitsevana aineksena, kaikista ahdistavista mielipahan-aineksista huolimatta, on vapauttava ja kohottava mielihyvä. Tätä kohottavaa tunnetta on esteettisessä kirjallisuudessa ennen kaikkea yritetty selittää, ja siihen mekin seuraavassa keskitämme huomiomme.

Ennenkuin jatkamme tutkimustamme, on meidän kuitenkin pakko ottaa tarkastettavaksi muuan vastaväite, joka voidaan esittää äskenmainittuihin todistuksiin nähden. Sanoimme, että *suurin osa* estetiikan tutkijoita pitää traagillista sellaisena vaikutelmana, jossa kohottavat tekijät ovat vallitsevina. Mutta eihän ole suinkaan varmaa, että enemmistön mielipide on oikea. Erikoisesti tässä tapauksessa olisi houkuttelevaa sitä epäillä, kun havaitaan erään uudenaikaisen kirjoittajan, joka on perinpohjaisemmin kuin kukaan muu tutkinut traagillisuuden arvoitusta, kuuluvan vähemmistöön. Suuressa, voittamattoman tarkkoihin yksityiskohtien tutkimuksiin perustuvassa teoksessaan *Aesthetik des Tragischen* on nimittäin professori Volkelt lausunut ehdottomana mielipiteenään, etteivät vapauttavat ja kohottavat tekijät ole suinkaan aina vallitsevina traagillisessa vaikutelmassa. On olemassa, väittää hän, sellaistakin tragiikkaa, joka on yksinomaan musertavaa, repivää ja ahdistavaa laatua. Jos tämä käsitys olisi oikea, niin meidän olisi pakko tunnustaa kykenemättömyytemme löytää sijaa traagilliselle tunnelmalajille johdonmukaisesti suoritetussa esteettisten ilmenemismuotojen luokittelussa.

Onneksi voidaan kuitenkin hyvillä perusteilla vastustaa professori Volkeltin oppia. Ne syyt, jotka aivan vastoin hänen tahtoansa ovat pakottaneet hänet ottamaan lukuun myös »das Tragische der niederdrückenden Art», masentavan traagillisuuden, eivät meidän mielestämme ole ensinkään niin sitovia kuin hän itse luulee. Onhan, niin hän sanoo, kieltämätöntä, että monet suuret näytelmärunoelmat niin vanhemmassa kuin erittäinkin uudemmassa kirjallisuudessa kuvailevat tapahtumia, joista ei voi parhaalla tahdollakaan päästä kohottavaan tai vapauttavaan tunteeseen. Sellaisia runoelmia ei saa jättää laskuista pois; nekin on myönnettävä omaksi »esteettisesti oikeutetuksi ja erinomaisen arvokkaaksi alueekseen», ja tälle alueelle katsoo Volkelt oikeimmaksi antaa nimityksen »traagillinen». Mutta hän tunnus-

taa toiselta puolen itsekin hänestä olevan tärkeämpää, että nämä kyseessäolevat runoelmat myönnetään esteettisesti oikeutetuiksi, kuin että niitä merkitään toisella tai toisella nimellä. Onkin sentähden houkuttelevaa otaksua, että innokas halu puolustaa jotakin määrättyä näytelmärunouden lajia on johtanut hänet antamaan traagilliselle tavallista avaramman merkityksen. Onhan jo kauan vallinnut estetiikassa se kuvittelu, että traagillinen näytelmä muka on korkein kaikista näytelmistä; ja usealla taholla on katsottu tuomio julistetuksi jostakin vakavasta näytelmästä, kun on kielletty sen traagillinen luonne. On luonnollisesti kaikissa suhteissa kiitettävä yritys puolustaa moista ankaraa ja ahdasta käsitystä vastaan runoelmia sellaisia kuin esim. Ibsenin *Vildanden* ja Hauptmannin *Vor Sonnenaufgang*. Mutta ellei meitä itseämme sido se kuvittelu — ettemme sanoisi ennakkoluulo —, että jokin erikoinen tunnelmalaji muka on itsestään arvokkaampi kuin muut, niin ei meidän myöskään tarvitse puolustelutarkoituksissa venyttää traagillisuuden käsitettä.

Me voimmekin sentähden epäröimättä myöntää, että sellainen tapahtumasarja kuin esim. »Villisorsassa» esiintyvä ei ole omansa herättämään vapauttavia eikä kohottavia tunteita katsojassa. Itse näytelmä ei tosin vaikuta yksinomaan masentavasti. Olisipa päinvastoin mahdollista osoittaa (ja siinä suhteessa olemme toista mieltä kuin professori Volkelt), että tässäkin on esteettinen mielihyväntunne vallitsevana vaikutelmassa. Mutta sitä vapauttavaa ja kohottavaa tunnetta, joka jää tajuntaan tämänlaisten runoelmain lukemisen jälkeen, ei tule sekoittaa siihen, mitä me nimitämme »traagillisten vaikutelmain aiheuttamaksi nautinnoksi». Se on ennen kaikkea ihailevaa tunnetta sitä totuudenrohkeutta kohtaan, jolla runolija on käynyt käsiksi aiheeseensa, ja sitä voimakasta taidetta kohtaan, jota hän on mahduttanut sen kehittelyyn, sanalla sanoen, se on tunnetta, jonka kohottavaa vaikutusta me emme voisi koskaan

kokea, jos katselisimme siinä kuvattuja tapahtumia todellisuudessa. Jonkin näytelmän arvo taideteoksena ei vähene siitä, että sen aiheen voidaan osoittaa kuuluvan esteettisten käsiteluokkain rajojen ulkopuolelle, ja sen arvo elämänkuvauksena saattaa siitä lisääntyäkin, sillä uskottavaa on, että traagillinen on todellisessa elämässä paljon harvinaisempaa kuin yksinomaan surullinen ja lohduttomasti ahdistava. Mutta jos halutaan pyrkiä selvyyteen käsitemäärittelyissä, niin on meidän nähdäksemme parasta olla antamatta nimeä murhenäytelmä (tragedia) sellaisille runoelmille, joista ei voida sanoa, että niissä esitetty tapahtumasarja kykenee taiteellisesta käsittelystä riippumatta synnyttämään esteettisen vaikutelman. Ne näytelmät taas, joille nimitys traagillinen niinmuodoin varataan, näyttävät muodostavan oman luonnollisesti rajoitetun ryhmänsä, ja niiden yhteisiä ominaisuuksia tarkastelemalla voimme parhaiten luoda itsellemme käsityksen traagillisen ilmenemismuodon olemuksesta.

Siten joudumme keskittämään huomiomme itse näytelmärunoelmiin. Me emme saattaneet myöntää, että traagillinen vaikutelma oli tullut täydellisesti selitetyksi vetoamalla tunteen tuskallisesti liikuttavaan luonteeseen. Paitsi tuota tuskallisuudellaan kiihoittavaa ainesta, joka sisältyy jo ei-esteettisiinkin sieluntiloihin, täytyy, sanoimme me, jokaisessa traagillisessa vaikutelmassa esiintyä myös erikoinen mielihyvän-tekijä, joka muuttaa vaikutelman esteettiseksi. Tämä väite perustui subjektiivisiin kokemuksiin traagillisesta tunnelmalajista; mutta sitä voitiin tukea viittaamalla näytelmärunoilijain teoksiin ja estetiikan tutkijain teorioihin. Ne runotuotteet, joihin ei voitu yleisesti vallitsevaa käsitystä sovelluttaa, voitiin niiden arvoa loukkaamatta osoittaa toiseen piiriin kuin edustavasti traagilliseen kuuluviksi, eikä meidän siis tarvinnut tässä yhteydessä kiinnittää niihin huomiotamme. Kaikkien näiden alustavien käsitesel-

vittelyjen jälkeen olemme nyt vihdoinkin joutuneet sen arvoituksen eteen, joka on näytellyt niin vallitsevaa osaa suurten klassillisten tragediain tulkinnassa. Kysymyksessä on päästä selville siitä, mistä johtuu, että näissä murhenäytelmissä kuvattu tapahtumasarja saa jonkun ihmisen kärsimysten, taisteluiden ja perikadon katselemisesta kehkeämään meissä tunteen, jossa vapauttavat ja kohottavat tunneainekset ovat voitolla ahdistavista ja yksinomaan järkyttävistä aineksista. Ennen kaikkea juuri tämä kysymys on antanut aihetta siihen mielipiteidenvaihtoon, jota professori Lipps on sattuvasti sanonut »riidaksi murhenäytelmästä» *(Der Streit über die Tragödie)* ja jonka kestäessä koko traagillinen runous Sofokleesta ja Kalidasasta aina Ibseniin ja Hauptmanniin asti on otettu loputtomien tulkitsemisten ja uudelleentulkitsemisten alaiseksi, tarkoituksena kun on ollut sen saattaminen sopusointuun kunkin yksityisen kirjoittajan käsityksen kanssa.

Kuuluisin niistä teorioista, joiden avulla on koetettu selittää traagillista kirjallisuutta, on n. s. syyllisyysteoria. Tämän opin kannattajat lähtevät siitä edellytyksestä, että on kysymyksenä ennen kaikkea selittää, miksi murhenäytelmät päättyvät sankarin ruumiilliseen tai henkiseen perikatoon ja miksi perikato herättää esteettistä tyydytystä. He katsovat oikeimmaksi sanoa tuon tyydytyksen perustuvan jonkinlaiseen oikeudenmukaisuudentunteeseen. Kuolema, selitetään, menettää peloittavan ja murskaavan voimansa, jos se esiintyy rangaistuksena tai sovituksena. Ja kuolema on taas toiselta puolen ainoa päätös, joka voi saada aikaan täydellisen sovituksen tai käydä tyydyttävästä rangaistuksesta. Kun jokin näytelmä loppuu kuolemalla tai, niinkuin on laita muutamissa murhenäytelmissä, henkisellä perikadolla, niin se johtuu siitä, sanotaan, että sankarilla on ollut jokin syyllisyys sovitettavanaan tai jokin rikos korvattavanaan. Katsojaa järkyttää näkemänsä surullinen päätös, mutta häntä lohduttaa ajatus, että oikeus on voittanut.

Niin muodostuu »runollinen oikeudenmukaisuus» käsitteeksi, johon vedotaan traagillisen arvoituksen selittämiseksi. Tuollainen vetoaminen on luonnollisesti omansa miellyttämään erikoisesti älyperäisillä taipumuksilla varustettuja ajattelijoita. Syyllisyysteoria, jota sen kannattajat ovat lisäksi yrittäneet tukea viittaamalla Aristoteleen Runousoppiin, onkin sentähden nauttinut suurta suosiota spekulatiivisten esteetikkojen keskuudessa; se juuri on enimpäin hegeliläisten kirjoittajain traagillisuusoppien pohjana; ja siihenpä nojasivat omankin kirjallisuutemme klassikot, Runeberg ja Snellman, väitellessään murhenäytelmien siveellisyydestä.

Tällä teorialla on lisäksi ollut, erittäinkin esteettisen tieteen loistokaudella, varsin suuri vaikutus runoilijoihin, ja monen monta näytelmää on kirjoitettu sen vaatimuksien mukaisesti. Sentähden onkin vain luonnollista, että on voitu kirjallisuudesta saada todistuksia sen pätevyyden hyväksi. Mutta tämän teorian kurssi on kaikesta huolimatta viime aikoina melkoisesti alentunut. Jota puolueettomammin on alettu tutkia suuria runoteoksia, sitä enemmän on näet lakattu kunnioittamasta »runollista oikeudenmukaisuutta». Jos kaikki murhenäytelmissä esiintyvät kuolemantapaukset olisi tosiaankin käsitettävä rangaistuksiksi, niin olisi tällä oikeudenmukaisuudella useampia oikeusmurhia omallatunnollaan kuin millään epärunollisella tuomioistuimella. Ja sitä voitaisiin lisäksi syyttää tavattomasta leväperäisyydestä, sillä eipä näy olevan sopimatonta murhenäytelmäin oikeudenjakoon, että suuri rikollinen pääsee vapaaksi, samalla kuin pienet hairahdukset rangaistaan julmasti. On tosin nähty paljon vaivaa näiden siveelliseltä kannalta kaikkein pöyristyttävimpienkin rankaisutuomioiden puolustamisessa. Mutta se tapa, jolla esim. Gervinus ja Otto Ludwig Shakespeare-tutkimuksissaan ovat koettaneet todistaa, että traagillisten sankarien perikato on aina johtunut jostakin erikoisesta syyllisyydestä, saattaa jo itsessään koko teorian huo-

noon valoon. Vaikka kirjallisuudentarkastelijat ovat oikealla syyttäjän innolla nuuskineet runoteosten henkilöiden elämän läpikotaisin, löytääkseen jonkin hairahduksen, joka tekisi heidän tuhonsa oikeudenmukaiseksi, niin ovat heidän saavuttamansa tulokset monessa tapauksessa olleet niin niukat, että heidän on ollut pakko tyytyä merkitsemään »syyllisyydeksi» se epätäydellisyys, joka rasittaa kaikkia ihmisiä, heikkoja ja maallisia olentoja.

Näin on tämä oikeudenmukaisuusoppi osoittanut eetillisen mahdottomuutensa. Esteettisessä teoriassa se taas on sopimaton käytettäväksi jo senkin tähden, että rangaistuksen ja rikoksen, tai sovituksen ja hairahduksen, tasapuolinen punnitseminen on vaikeasti yhdistettävissä siihen välittömään ja »myötätuntoiseen» suhtautumiseen, joka on taideteoksen tarjoaman nautinnon pohjana. On tosin olemassa yksityistapauksia, joissa siihen syyllisyyteen suuntautuva ajatus, minkä takia traagillinen henkilö on ansainnut kärsimisensä, saattaa *osaltaan* lieventää hänen perikatonsa aiheuttamaa vaikutelmaa. Voidaan myöskin myöntää, että kirjallisuudentarkastelijain pyrkimys löytää yhteyttä sankarien kohtalon ja jonkin heidän luonteensa epätäydellisyyden välillä on tavallaan teroittanut suurten runoelmain lujaan johdonmukaisuuteen kiintyvää huomiota. Mutta itse traagillista arvoitusta, s. o. kysymystä siitä, miksi katsoja tuntee esteettistä mielihyvää nähdessään sankarin tuhon, ei voida ratkaista tuon n. s. syyllisyysteorian avulla.

Ei sovi kuitenkaan jättää mainitsematta, että on ollut sellaisiakin syyllisyysteorian puoltajia, jotka ovat katsoneet voivansa osoittaa traagillisen perikadon oikeutetuksi niissäkin tapauksissa, joissa sankari on joutunut siveelliseltä kannalta ansaitsemattoman kärsimyksen alaiseksi. Nämä kirjoittajat ovat nimittäin käyttäneet syyllisyys-sanaa toisessa ja paljoa laajemmassa merkityksessä kuin tavallisesti, minkä takia heidän katsantotapansa oikeastaan onkin vain nimeltä sama kuin äsken selostettu, niin sanoaksemme juristinen

rangaistus- ja sovitusoppi. Tämän käsityksen alkuperä on etsittävä Hegelin filosofiasta, ja Hegel on itse sen etevimpiä edustajia. Hegelin mielestä on traagillisuus vain luonnollinen seuraus niistä vastakohtaisuussuhteista, jotka vallitsevat maallisessa elämässä. Yksilö tulee »syylliseksi» silloin, kun hänen edustamansa pyrkimykset joutuvat ristiriitaan toisten, oikeutetumpien pyrkimysten kanssa. Mutta kun taas toiselta puolen yksilön täytyy elää sopusoinnussa oman olemuksensa kanssa ja kun hänen pyrkimyksensä, yksilölliseltä kannalta katsottuina, saattavat niinikään olla oikeutettuja, niin ei »syyllisyydestä» muodostu rikosta eikä hairahdustakaan. Päinvastoin sanoo Hegel suorastaan, että »suurille luonteille on kunniaksi olla syyllisiä». Tähän katsantokantaan liittyen on Hegelin oppilas Vischer antanut järjestelmässään sijaa myös »hyvän tahdon traagillisuudelle». Kaikki toiminta, kuinka oikeutettu se itsessään lieneekin, on tuomittu loukkaamaan joitakin oikeutettuja siveysvaatimuksia, ja se joutuu näin ollen syyllisyyden raskauttamaksi, syyllisyyden, joka voidaan sovittaa vain kärsimisellä ja tuhoutumisella. Mutta tuhoutuminen menettää murskaavan luonteensa, jos se asetetaan sen maailmanlain yhteyteen, joka määrää, että kaiken *yksityisen* tulee väistyä *yleisen* tieltä.

Niinkuin näkyy, voidaan tämän teorian avulla traagillinen sovittaa hyvin siihen vastakohtien järjestelmään — vastakohtien, jotka vallitsevat aatteen ja ilmiön, hengen ja luonnon, ehdottoman ja suhteellisen, valtion ja yksilön y. m., y. m. välillä — jonka pohjalle hegeliläiset filosofit ovat kyhänneet käsiterakennelmansa. Ken on tottumaton spekulatiivisten esteetikkojen kielenkäyttöön, hänestä saattaa tosin tuntua siltä, kuin ei moisella sovituksella olisi mitään merkitystä traagillisuuden olemuksen tuntemiseen nähden. Mutta Hegelin ja Vischerin tavassa tulkita klassillisia murhenäytelmiä on kuitenkin kaikitenkin paljon sellaista, mikä kannattaa ottaa huomioon, ja hämärien sanojen taakse

kätkeytyy monta oikeata havaintoa. Traagillisten henkilöiden kohtalo käy helpommin ymmärrettäväksi, jos heidän taistelunsa ja kärsimyksensä käsitetään erilaisten, itsessään oikeutettujen pyrkimysten välillä vallitsevan väistämättömän ristiriidan tulokseksi. Elämässä samoin kuin runoudessakin tapahtuu monta suurta murhenäytelmää, jotka perustuvat yksityisen ja yleisen, toiselta puolen yksilön tai perheen ja toiselta puolen valtion sovittamattomaan vastakohtaisuuteen; niin, onpa runoilijoita, jotka ovat tietoisesti pyrkineet kaikissa teoksissaan kuvailemaan tätä ikitraagillista ja alkutraagillista vastakohtaisuutta. Ei ole sentähden ollut suinkaan puutetta esimerkeistä, joihin on voitu vedota »syytöntä syyllisyyttä» puolustavan opin tueksi. Mutta tämän opin esitaistelijat ovat meidän nähdäksemme menetelleet väärin yrittäessään ahtaa kaikki traagilliset ristiriidat yhteen ainoaan kaavaan. Ja vielä pahempaa vääryyttä on tehty selitettäessä kaikkia murhenäytelmiä johonkin määrättyyn filosofiseen maailmankatsomukseen vetoamalla, mikä vetoaminen saattaa kyllä olla paikallaan esim. Friedrich Hebbelin kokonaan mieteperäistä tuotantoa tulkittaessa, mutta jonka aivan varmasti välittömämmät runoilijat empimättä hylkäisivät. Mitä lopulta tulee kysymykseen traagillisesta perikadosta, niin voidaan ilmeisesti sellaisen lukijan silmissä, joka nojautuu siveellisiin ja filosofisiin käsitteihin, murskaavaa vaikutelmaa lieventää vain siten, että tunnustetaan voittoisan periaatteen olleen ainakin jossain määrin oikeutetun. Mutta näin ei ole läheskään aina ollut asian laita, niinkuin käy selville niistä vaikeuksista, joihin selittäjät ovat joutuneet yrittäessään osoittaa sankarittaren perikatoa oikeutetuksi Sofokleen *Antigone*ssa, mikä näytelmä on sentään ollut hegeliläisen syyllisyysteorian kannattajain mieliesimerkkejä. Empimättä voidaankin sentähden väittää olevan monta murhenäytelmää, joissa sankari sortuu sellaisen »vastavoiman» musertamana, minkä ainoana ylemmyytenä on ollut sen ulkonainen väkevyys.

Ellei siis voidakaan tehdä yleiseksi säännöksi, että traagillinen sankari olisi jonkin rikoksen tai jonkin hairahduksen takia ansainnut kärsimyksensä tai että olisi ollut välttämätöntä uhrata hänen elämänsä jonkin siveellisesti oikeutetun vastavoiman eduksi, niin ei sillä ole kuitenkaan vielä tyhjennetty mahdollisuuksia löytää lieventävää selitystä traagilliselle perikadolle. Me voimme syrjäyttää kaikki jossakin murhenäytelmässä käydyn taistelun oikeusopilliset, siveelliset tai filosofiset arvostelmat kiinnittääksemme huomiomme yksistään ratkaisuun; ja me voimme kysyä, täytyykö sitten tämän ratkaisun, joka yleensä esiintyy sankarin ruumiillisena kuolemana, välttämättömästi synnyttää musertava vaikutelma. Sellaiseen kysymykseen on vaikea antaa vastausta kerta kaikkiaan — useimmat lukijat olisivat kai taipuvaisia jättämään sen päätettäväksi *in casu*. Mutta sellaisiakin filosofeja on, jotka eivät epäröi antaessaan siihen jyrkän ja sitovan vastauksen. Niiden mielestä nimittäin, jotka ovat omaksuneet johdonmukaisesti noudatetun synkän, toivottoman maailmankatsomuksen, ei voi olla mitään epäilystä siitä, että tuhoutuminen on tavoittelemisenarvoisinta kaikesta, mitä voidaan ajatella. Täydellisesti liittyen tähän katsantokantaan ovatkin sentähden pessimistiset filosofit esittäneet sellaisia teorioja traagillisesta, joiden mukaan sankarin perikadon ei tulisi herättää katsojan surkuttelua, vaan pikemmin hänen kateuttansa. Koko traagillinen runous on, sanotaan, käsitettävä kohtaloonsa alistumisen kouluksi, jossa opitaan ottamaan lukuun elämän taukoamisen tarjoamat lohdulliset näköalat. Voidakseen kuitenkin sovelluttaa tuollaista selitystapaa suuriin murhenäytelmiin täytyy niitä tulkita kerrassaan väkivaltaisesti. Puolueettomasti katsoen eivät traagilliset sankarit yleensä osoita vähintäkään taipumusta pessimistiseen elämänkatsomukseen, ja jos he niin tekisivät, olisikin varsinaisen traagillisuuden vaikea syntyä. Tämä synkkä teoria ei voi sentähden auttaa meitä saamaan selvempää käsitystä traagillisuuden

arvoituksesta. Sitä ei kannattaisi edes mainita tässä yhteydessä, ellei olisi olemassa muutamia huomattavia runoteoksia, joihin sitä käy erikoisen sattuvasti sovelluttaminen. Kun runoilija sellainen kuin Richard Wagner sisällyttää maailmankatsomuksensa »Tannhäuseriin» ja »Lentävään Hollantilaiseen», osaa hän siinä määrin pakottaa meidät omaksumaan ajatustapansa, että me hänen laillaan näemme vapautuksen itse tuhoutumisessa. Sellaiset näytelmät ovat kuitenkin poikkeuksia maailmankirjallisuudessa; eikä niillä tarkkaan katsoen olekaan mitään tekemistä traagillisen *arvoituksen* kanssa, koska ne johdonmukaiselta pessimistiseltä näkökannalta katsottuina ovat merkittävät näytelmiksi, jotka päättyvät onnellisesti.

Huolimatta kaikesta, mitä voidaan väittää pessimististen filosofien traagillisuusoppia vastaan, on kuitenkin myönnettävä, ettei ruumiillisen tuhoutumisen tarvitse suinkaan aina vaikuttaa musertavasti tai ahdistavasti. Kuolemaahan nimitetään vapauttajaksi, ja paljon paremmin kuin todellisuudessa osoittaa se ansaitsevansa tämän nimen runoudessa. Se ilmestyy siellä juuri siinä silmänräpäyksessä, jolloin elämän ristiriidat käyvät kerrassaan voittamattomiksi. Sentähden saattaa sekin katsoja, joka ei kykene murhenäytelmistä löytämään mitään suoranaisesti vapauttavaa tai kohottavaa muistutusta tuhoutumisen evankeliumista, kaikissa tapauksissa tuntea jonkinlaista lohdutusta ollessaan traagillisten sankarien kärsimysten ja perikadon todistajana. Enimmissä ihmisissä elänee sellainen syvälle juurtunut, vaikkakin ehkä varsin aiheeton usko, että, niinkuin George Eliot on sanonut romaanissaan *The Mill on The Floss* (Jokimylly), äärimmäisin ratkaisu on aavistamattamme avaava meille tien juuri silloin, kun olemme joutuneet asemaan, joka tuntuu mahdottomalta kestää. Kaikki inhimillinen elämä olisi kauhistuttavaa, ellei olisi olemassa varmuutta sen päättymisestä. Mutta jos on niinmuodoin oikea se ajatus, että kuolema on »tarpeellinen laitos», niin on toiselta puolen kiistämätöntä, että

tämä laitos yleensä toimii ilvehtivän huolimattomasti. Sentähden voikin useassa tapauksessa, joutumatta syylliseksi pessimistiseen katsantotapaan, tuntea eräänlaista kateutta traagillisia sankareita kohtaan, joille otollisella hetkellä sattunut kuolema tulee korkeimpana lahjana, mitä ihminen saattaa pyytää.

On kuitenkin olemassa useita murhenäytelmiä, joissa sankarin perikato herättää välittömämpää tyydytystä kuin se, minkä synnyttää tietoisuus hänen vapautumisestaan kiusallisesta asemasta. Jos kuolema pessimistiseltä katsantokannalta nähtynä on arvokkaampi kuin elämä, niin se taas voi valoisasti ajattelevan silmissä kadottaa ahdistavaisuutensa, koska hän kieltäytyy tunnustamasta sen valtaa elämän suhteen. Milloin sellainen katsantokanta näytelmässä vallitsee, esitetään itse tappio suoranaisena voittona. Yksityinen tuhoutuu, mutta ne pyrkimykset, joiden takia hän kärsii, jäävät elämään hänen jälkeensä; tai kuolee maallinen olento, elääkseen kaikkien rasittavien vaikeuksien häiritsemättä iankaikkisuudessa. Sellaisiin vapauttaviin loppusointuihin päättyvät monet synkät murhenäytelmät. Ja jos runoilijalla on voimaa pakottaa lukijakin omaksumaan hänen ihanteellinen elämännäkemyksensä, niin tämä voi saada traagillisesta vaikutelmasta kohottavan uskon aatteihin, joiden puolesta ihmiset saattavat uhrata olemassaolonsa, ja henkisiin aarteihin, joiden omistaminen muuttuu iankaikkiseksi silloin, kun ne ajallisesti kadotetaan. Traagillinen menettää näissäkin tapauksissa vaikeasti selitettävän luonteensa; mutta sen pahempi voidaan tätä ihanteellista tulkitsemistapaa sovelluttaa vain aivan erikoiseen ryhmään maailmankirjallisuuden murhenäytelmiä — ryhmään, jossa Schillerin näytelmiä on pidettävä parhaiten lajia edustavina.

Ei ainoakaan tähän asti esitellyistä teorioista kykene siis tarjoamaan täysin tyydyttävää selitystä traagillisten vaikutelmain synnyttämästä nautinnosta. Jokaisessa niistä on vedottu johonkin sielulliseen tekijään, joka yksityisissä ta-

pauksissa tehokkaasti edistää perikadon herättämän ahdistuksen vähenemistä. Mutta kaikki nämä teoriat on perustettu sellaisten havaintojen yleistämiseen, jotka pitävät paikkansa vain määrättyihin traagillisten vaikutelmain lajeihin nähden. Voidaksemme rakentaa yleispätevän teorian täytyy meidän aloittaa kiinnittämällä huomiomme sellaisiin piirteihin, jotka tavataan kaikissa tunnetuissa murhenäytelmissä. Eikä olekaan meidän mielestämme vaikeata keksiä ainakin *yhtä* ominaisuutta, joka on yhteinen kaikissa muissa suhteissa mitä erilaisimmillekin murhenäytelmille. Ei ole välttämätöntä traagillisen sankarin kärsiä ansaitun tai ansaitsemattoman syyn takia; ei ole välttämätöntä esittää hänen kohtaloansa synkässä tai kirkkaassa valaistuksessa; eikä myöskään ole välttämätöntä siveellisen ihanteellisuuden tai metafyysillisen kuolemattomuus-uskon ilmetä runoilijan kuvauksessa hänen perikadostaan. Mutta tämän sankarin täytyy ehdottomasti omata jonkinlainen, elleikään siveellinen, niin ainakin esteettinen suuruus, ja niinikään on välttämätöntä sen voiman, joka hänet musertaa, olla, elleikään oikeutettu, niin ainakin tavalla tai toisella mahtavasti vaikuttava.

Vanhempi estetiikka oli, niinkuin tietty, asettanut ehdottomaksi vaatimukseksi, että traagilliset henkilöt kuuluivat hallitseviin yhteiskuntaluokkiin, ja tämä vaatimus — jota muutoin vielä saksalaiset Weimarin klassikot puolustivat — ei ollut suinkaan mitään tyhjää näyttämösovinnaisuutta. Katsottiin mahdottomaksi, että traagillisia kohtaloita saattaisi sattua muualla kuin niissä piireissä, missä ihmisillä oli kannettavanaan raskas edesvastuu ja täytettävinään suuret tehtävät. Uudemmat esteetikot ovat tosin oppineet tunnustamaan, että korkeata traagillisuutta voi ilmetä myös huomaamattomassa yksityiselämässä. Mutta hekin vaativat siitä huolimatta, että jokaisella murhenäytelmän sankarilla tulee olla muutamia merkitseviä tai arvokkaita ominaisuuksia, jotka kohottavat hänet inhimillisen keskinkertaisuus-

tason yläpuolelle. Sellaista vaatimusta puoltaa prof. Volkeltkin, joka yleensä on taipuvainen niin paljon kuin mahdollista laajentamaan traagillisuuden rajoja. Pikkukohtaloista ja pikkuristiriidoista ei rakenneta murhenäytelmiä. Tämä on melkein yksimielinen katsantotapa näytelmän teoreetikkojen keskuudessa. Ja tämän mielipiteen oikeus saa luullaksemme vahvistusta, jos tarkastellaan suuria murhenäytelmiä.

Olisikin vaikeata keksiä maailmankirjallisuudesta useampia traagillisia sankareita, jotka eivät joko sitten voimakkaiden intohimojensa tai korkean lahjakkuutensa tai siveellisen voimansa tai hienostuneisuutensa puolesta kohoaisi vaikkapa vain osittainkin joukon yläpuolelle. Ja ellei aina voitaisikaan sanoa, että sankarin oma olemus sivuuttaa inhimillisen luonnon rajat, niin nähdään sensijaan jotakin tavallisuudesta poikkeavan suurta siinä mahdissa, jota vastaan hän taistelee. Väkevien intohimojen ja korkeiden velvollisuuksien, itsenäisen yksilön ja kaikkea yksilöllisyyttä murskaavan joukon tai lujatahtoisen ihmisen ja ihmisten heikot harrastukset sokeasti tallaavan, armottoman kohtalon keskeistä voimainmittelyä — jotakin sellaista tapaamme niin ranskalais-klassillisissa ja kreikkalaisissa kuin uudemmissakin murhenäytelmissä, sanalla sanoen: kaikissa todellisissa tragedioissa. Ja jos niinmuodoin kaikkeen traagillisuuteen sisältyy taistelu suuren ja vielä suuremman välillä, niin on silloin luonnollisinta selittää traagillisten vaikutelmain tarjoama esteettinen nautinto samalla tavoin kuin ylevä tunnelmalaji. Se kamppailu jotakin ylivoimaisen uhkaavaa vastaan, jota me olemme aavistavinamme ylevissä vaikutelmissa, esiintyy murhenäytelmässä koko järkyttävässä ja mieltä murskaavassa kulussaan. Mutta täälläkin johtaa taistelu jonkinlaiseen voittoisaan vapautumukseen, ja traagillisuuden tarjoama nautinto muuttuu esteettiseksi samassa määrässä kuin traagillinen perikato saa ylevän luonteen. Katsojan ahdistus vaihtuu vapautuneeksi ja kohottavaksi

tunteeksi, kun hän näkee sankarin, joka uhraa henkensä pyrkimystensä puolesta ja joka käy pystypäisenä kohtaloansa vastaan. Ja hän tuntee ehkä vielä voimakkaampaa esteettistä tyydytystä silloin, kun sankari ankarain taistelujen jälkeen tunnustaa sen voiman suuruuden, jonka edessä hän ei häpeä taipua. »Fjalars fall är Fjalars höjd», Fjalarin kukistumus on Fjalarin korkein ylentymys, sentähden että tappio tekee mahdolliseksi mitata sekä sen suuruuden, joka on joutunut tuhon omaksi, että sen suuruuden, joka on voittanut.

Tuollaisissa korkeantraagillisissa tilanteissa tapahtuu »puhdistus» kärsivässä henkilössä itsessään. Mutta ei ole välttämätöntä, että sankari itse perikadossaan esiintyisi ylevänä. Myöskin valittava ihminen saattaa kukistuessaan vaikuttaa traagillisesti. Vaaditaan vain, että mahdissa, tai kohtalossa, joka hänet kukistaa, on sellaista suuruutta, joka ei ainoastaan murskaa, vaan joka myöskin kohottaa. Missä tarkastelu ei löydä tuollaista vapauttavaa ainesta, saattaa vaikutelma kyllä olla järkyttävä, liikuttava tai ahdistava, mutta ei traagillinen. Tämä pitää paikkansa sekä niihin edustaviin vaikutelmiin nähden, joita kirjallisuus tarjoaa, että siihenkin traagillisuuteen nähden, jota me tapaamme todellisessa elämässä, ynnä lisäksi niihin sanan laajimmassa merkityksessä traagillisiin tunnelmiin nähden, joita kuvaamataiteet ja säveltaide saattavat herättää.

Jos tahdotaan selittää traagillisten vaikutelmain tarjoama nautinto vetoamatta mihinkään ei-esteettisiin tekijöihin, niin ei meidän nähdäksemme voida muuta kuin yhtyä Vischerin vanhaan oppiin, jonka mukaan traagillista on pidettävä ylevän erikoismuotona. Vain tämän erikoismuodon suuri merkitys näytelmätaiteelle ja ne huomattavat kiistelyt, joihin se vuosisatojen kuluessa on antanut aihetta, ovat pakottaneet meidät käsittelemään sitä erikoisessa luvussa.

KYMMENES LUKU.

KOOMILLINEN.

Jos traagillista tunnelmalajia käsiteltäessä oli välttämätöntä aluksi huomauttaa tehtävän vaikeuksista, niin on tuollainen varovaisuustoimenpide vielä tarpeellisempi lähdettäessä selostamaan koomillisuusoppia. Lukijan ei tule valmistautua tapaamaan tässä luvussa mitään varmoja ja lopullisia määritelmiä; korkein, mihin tieteen nykyisellä kannalla ollessa voidaan pyrkiä, on jonkinlaisen selvyyden saaminen niihin kiistelyihin, joita koomillisuuden käsite on herättänyt. Kaikista esteettisistä ilmenemismuodoista ei nimittäin mikään ole pahemmin kuin tämä pilkannut tutkijain ponnistuksia sen olemuksen määrittelemiseksi. Vakavat miehet ovat kautta vuosisatojen vaivanneet päätänsä yrittäessään saada selville, miksi nauretaan kaikelle sille, mikä on huvittavaa, — mutta oppineet eivät ole vieläkään päässeet yksimielisyyteen teorioistaan. He käyvät kynäsotaa keskenään, he toimittavat hiuksenhienoja erittelyjä ja järjestelmällisiä luokitteluja, mutta heidän ei onnistu saada muita kuin itsensä ja oppilaansa siihen vakaumukseen, että he muka ovat löytäneet oikeat selitykset. Ja heidän kiistellessään määritelmistään ihmiset nauravat niinkuin ennenkin, yhtä ärsyttävän käsittämättömästi; eikä ajattelijain onnistu, kuinka paljon syvällisyyttä ja oppia he vuodattanevatkaan tutkimuksiinsa, pakottaa todellisuutta käymään yksiin teorian kanssa. Sillä ihmiset saattavat suostua en-

nemmin mihin muuhun tahansa kuin nauramaan jonkin järjestelmän mukaan. He ihailevat usein toisten vaikutuksen alaisina sitä, mitä heille ihailtavaksi esitetään, ja he salaavat kernaasti mieltymyksensä siihen, mitä arvostelu tai vallitseva muotisuunta kieltää heitä pitämästä oivallisena. Mutta nauramaan he purskahtavat kaikkialla, missä vain siihen aihetta löytävät, ja he unohtavat kaikki sovinnaisuudet ja kaiken makutuomarien kunnioittamisen, niin pian kuin joku taritsee heille hyvän pilan. Joskin on usein tapahtunut, niinkuin äskettäin huomautettiin, että filosofit ovat traagillisuusopeillaan välittömästi vaikuttaneet näytelmärunoilijoihin, niin lienee tuskin koskaan sattunut, että jollakin esteettisellä teorialla on ollut tehoa leikinlaskijain aikaansaannoksiin. Järjestelmällisillä taidesäännöillä ja arvostelevilla määräyksillä ei päästä minnekään, niin pian kuin on jouduttu koomillisuuden alueelle.

Tämän voimattomuuden tietoisuus on otaksuttavasti johtanut siihen, että koomillisen tutkiminen on yleensä saanut kokemusperäisen luonteen. Missä ei voida jo ennakolta laatia lakeja, siellä on pakko todellisuutta tarkkaamalla yrittää löytää nämä lait. Sentähden onkin tutkittu kaikki mahdolliset koomillisten vaikutelmain lajit, jotta saataisiin selville, mikä on niille kaikille yhteistä ja oleellista. Pilalehtien yksityisistä kaskuista on kirjoitettu sivumäärin selityksiä, ja pieniä tilapäisiä sanaleikkejä on jaoiteltu niiden yksinkertaisiin alkuosiin yhtä tarkasti ja järjestelmällisesti kuin olisi tutkittavana joku preparaatti mikroskoopilla. Koko oppineisuuden raskas koneisto ja kaikki ajattelun ankarat vaivat on kohdistettu tuohon järjellä käsittämättömään ja keveään, jota nimitetään pilaksi, ja on silloin päämäärän ja keinojen välillä vallinnut epäsuhde, jossa itsessään jo tuntuu olevan jotakin koomillista. Esteettinen kirjallisuus viittaakin siihen, että tässä nyt pohdittavassa esteettisessä ilmestysmuodossa on jotakin tarttuvaa. Kun kunnianarvoisa filosofi uurastaa jotakin koomillista tilannetta tulkitessaan

ja selitellessään, niin heijastuu tutkimuksen esineestä auttamattomasti eräänlaista valoa itseensä tutkijaan. Mutta tämä hullunkurinen vaikutelma on kuitenkin ohimenevää laatua; se katoaa, jos syvennytään tutkimaan esteettistä kirjallisuutta. Ken on kuluttanut pitempiä aikoja perehtyäkseen koomillisuuden olemuksesta esitettyihin tieteellisiin teorioihin, väsyy pian näkemään, kuinka koomillinen, niinkuin Jean Paul on lausunut, vain kutsumattomana kuokkavieraana on päässyt filosofien määritelmiin. Kokemuksen perusteella voimme vakuuttaa, ettei työ ajan pitkään ole lainkaan huvittavaa, tuskinpa edes mieltäkiinnittävää.

Jos tahtoo välttyä joutumasta naurettavan tai ikävystyttävän kirjoihin, on varovaisinta olla antautumatta liian laajoihin käsiteselvittelyihin koomillisuuden olemuksesta. Me rajoitummekin sentähden tässä vain lyhykäisesti selostamaan tästä tunnelmalajista esitetyt tärkeimmät teoriat sekä samassa yhteydessä luomaan pikaisen yleissilmäyksen koomillisten ilmiöiden huomattavimpiin lajeihin. Tämän tehtyämme yritämme saada selville, eikö jokin selostelluista teorioista tai mahdollisesti muutamien niiden yhdistelmä voisi johtaa meitä jonkinlaiseen kokonaiskäsitykseen koomillisesta esteettisenä ilmestysmuotona.

Niiden ajattelijain joukosta, jotka ovat yrittäneet määritellä koomillisuutta, on ensi sijassa mainittava Aristoteles. »Koomillinen», sanotaan hänen Runousopissaan — käänteiin, jotka näyttävät perustuvan ja viittaavan erinäisiin Platonin aikaisempiin lausuntoihin — »on jotakin virheellistä tai rumaa, joka ei ole tuskallista eikä vahingollista». Kaikkien Aristoteleen määritelmien tavoin sisältää tämäkin niukkasanaisuudestaan huolimatta paljon oikeata, eikä ole johtunut yksinomaan suuren nimen arvovallasta, että sillä on ollut huomattava vaikutus myöhempiin kirjoittajiin. Niiden filosofien, jotka käsittävät kauniin voiman ja terveyden ilmaisumuodoksi, ja niiden, jotka kauniissa näkevät salaisen tarkoituksenmukaisuuden, täytyy kai olla hyvillään siitä, että

koomillinen, joka useissa suhteissa esiintyy ihanne-esteettisen vastakohtana, näin saatetaan rumuuden yhteyteen. Epäsointuisuutta, epätarkoituksenmukaisuutta tai sairaalloisuutta, sanalla sanoen jotakin »virheellistä» tai »rumaa», joka ei ole vahingollista eikä tuskallista tai jota ei sellaisena pidetä, sitähän onkin tosiaan havaittavissa useimmissa koomillisissa ilmiöissä. Sellaiset vaikutelmat ovat luontonsa mukaisesti omansa herättämään mielipahaa tai tuntumaan meistä vahingollisilta. Mutta nauraessamme niille me unohdamme niiden aiheuttaman vastenmielisyyden ja niiden kautta uhkaavan vaaran. Alkava mielipaha vaihtuu mielihyväksi, ja kieltämisestä sukeutuu myöntäminen samalla tavalla, vaikk'eikaan samasta syystä, kuin ylevien ilmiöiden tekemässä vaikutelmassa.

Tuollainen kahden vastakkaisen sieluntilan välillä vallitseva ristiriitaisuus sopii erinomaisesti sellaisiin käsiterakennelmiin, joista spekulatiiviset filosofit kyhäsivät esteettiset järjestelmänsä. Sentähden saatammekin usein huomata tuon vanhan kreikkalaisen ajatuksen korkeanfilosofiseen muotoon puettuna esiintyvän jälleen uudempien aikojen teorioissa. Komeimman muodostelunsa on se saanut siinä Arnold Rugen määritelmässä, että koomillinen merkitsee »uudelleensyntymistä sellaisesta hämärtymisestä, joka on aiheutunut siitä, että äärellisyys on voittanut aatteen *rumuudessa,* kauneuden pilkahtamista ja tajunnan hengensalaman välähtämistä hengen pimentymyksestä».

Kaikki tämä on kieltämättä varsin kummallista puhetta. Mutta se muuttuu ymmärrettäväksi, niinkuin enimmäkseen kaikki, mitä on kirjoitettu »Hegelin kielellä», jos filosofisten käsitteiden tilalle pannaan sielulliset tosiasiat. Rumuus ei taistele todellisuudessa vastakohtaansa vastaan, eikä tämä sitä voita, mutta se voi menettää merkityksensä meidän tajunnassamme. Sentähden vastaakin Rugen teorian sisällys varsin hyvin sitä, mitä Dugald Stewart lausuu meidän kokemuksemme vahvistamin sanoin, nimittäin että koomilli-

set ilmiöt ovat sellaisia »pieniä ihmisten luonteessa ja käytöstavassa esiintyviä epätäydellisyyksiä, jotka eivät synnytä siveellistä suuttumusta eivätkä vaivuta meitä siihen alakuloisuuteen, jonka todellisen turmeltuneisuuden näkeminen herättää». Sellaisen vaikutelman syntyminen edellyttää määrättyjä ehtoja ulkonaisessa todellisuudessa, s. o. virhe tai epätäydellisyys ei saa olla liian suuri. Mutta meiltä vaaditaan myös määrättyä katsantotapaa, sillä — tarkoittipa Aristoteles sitä tai ei — pienimmänkin virheen ja pienimmänkin epätäydellisyyden täytyy ankaran käsityksen mukaan olla »tuskallista» tai »vahingollista». Niinpä johdummekin takaisin siihen kohtaan, josta kaiken esteettisten tilojen selittämisen tulee lähteä: pyyteettömään katselemiseen. Rumuus, joka osaksi sen tavan takia, millä se esiintyy todellisuudessa, osaksi sen tavan johdosta, millä me sitä katselemme, ei herätä meissä omaan menestykseemme eikä muiden menestykseen suuntautuvia ajatuksia, s. o. joka pysyy eristettynä kaikesta meidän käytännöllisen elämämme yhteydestä, synnyttää koomillisen vaikutelman, josta me voimme esteettisesti nauttia. Tällaisessa uudistetussa muodossaan sopii Aristoteleen määritelmä kieltämättä jossakin määrin moniin koomillisten vaikutelmain lajeihin. Mutta me emme saata tähän osittaiseen soveltuvaisuuteen tyytyä, sillä havaitsemme piankin, että määritelmä on liian laaja. Maailmassa on paljon sellaista epätarkoituksenmukaisuutta, epäsointuista ja epätervettä, josta me emme kykene minkäänlaisen erottelun avulla pusertamaan koomillista mielihyvää. On olemassa rumuutta, joka, kuinka »vahingotonta» ja »tuskatonta» se sitten lieneekin, ei voi koskaan muuttua muuksi kuin ikäväksi ja masentavaksi. Niistä teorioista, jotka perustuvat Aristoteleen määritykseen, emme sentähden voikaan saada muuta kuin kielteisen koomillisen olemuksen rajoituksen. Ne valaisevat erästä koomillisten vaikutelmain tarjoamaa nautinnon ehtoa, mutta ne eivät opeta meitä ymmärtämään, mikä antaa varsinaisen aiheen tähän nautintoon.

Vastaus tähän kysymykseen voidaan saada vain suuntaamalla huomio koomillisten vaikutelmain herättämiin sieluntiloihin. Tämä asia taas ei näytä — jos jätämme luvusta pois muutamat katkelmalliset ja tilapäiset Platonin ja Ciceron lausunnot — kiinnittäneen vanhan ajan filosofien mieltä. Uudempien aikojen ensimmäisellä suurella ajattelijalla, Descartes'illa, tavataan sitävastoin erinäisiä merkittäviä mietelmiä, jotka ainakin välillisesti koskevat koomillisuusoppia. Kirjaansa intohimoista on nimittäin Descartes sovittanut lyhyen ivailua käsittelevän luvun. »*La moquerie ou la dérision*», sanoo hän, »on sellainen ilon ja vihan sulauma, joka syntyy, kun me havaitsemme pienen onnettomuuden sattuneen henkilölle, jonka me katsomme ansainneen tämän onnettomuuden. Me vihaamme itse onnettomuutta, mutta iloitsemme nähdessämme sen kohdanneen henkilöä, joka meidän mielestämme on sen ansainnut, ja kun se tapahtuu odottamatta, saattaa yllätys meidät nauramaan. Mutta onnettomuus ei saa olla suuri, sillä silloin me emme voi uskoa, että kärsivä henkilö on sen ansainnut, mikäli emme nimittäin ole pahansuopia tai tunne voimakasta vihaa kysymyksessä olevaa henkilöä kohtaan.» Tämä määritelmä ei pyri, niinkuin näkyy, selittämään enempää kuin yhden erikoisen koomillisen ilmiön. Se koskee ivailua enemmän kuin naurettavaa. Mutta kaikissa tapauksissa on syytä mainita se, koska se laajennetussa muodossa tuo ilmi samoja ajatuksia, joita tavataan jo Platonilla ja Cicerolla, ja koska se esiintyy varsin mielenkiintoisena vertauskohtana niille syyllisyys- ja oikeudenmukaisuusopeille, joita osaksi Aristoteleen teorian perustuksille rakentaen on kehitetty selittämään traagillista mielihyvää. Lisäksi muodostaa Descartes'in luku ivailusta luonnollisen siirtymäkohdan Thomas Hobbesin oppiin naurusta, jolla taas on ollut ratkaiseva merkitys esteettisten teoriain kehityksessä.

Hobbesin kuuluisa valtio-oppi perustuu, niinkuin tiettyä, syvään ja katkeraan ihmisluonnon tuntemukseen. Ja osa

tätä katkeruutta näyttää ilmenevän myös hänen koomillisuusopissaan. Hän on Descartes'in tavoin pannut merkille, että me iloitsemme lähimmäisiämme kohtaavista pikkuonnettomuuksista. Mutta Hobbes ei rajoitu johtamaan vain ivailunhalua sellaisesta enemmän tai vähemmän itsekkäästä tyydytyksestä; hänen nähdäkseen ilmaisee kaikki nauru yleensä »äkkiä herännyttä itsetuntoa, jonka pohjana on ajatus meidän ylemmyydestämme muiden alemmuuteen tai omaan, aikaisempaan tilaamme kuuluneeseen alemmuuteemme verrattuna». Tällaisella määritelmällä hän tahtoo selittää, miksi erinäiset rumat vaikutelmat saattavat herättää mielihyväntunteen: me iloitsemme niistä, koska meille tuottaa voitonriemua se tietoisuus, että me itse olemme vapaita niistä epätäydellisyyksistä, joita me muissa havaitsemme.

Tämä selitys perustuu kiistämättä sattuvaan huomioon, jonka pätevyydestä jokaisella on monta tilaisuutta vakuuttautua. Muiden epätäydellisyydet ja muiden pienet vastoinkäymiset herättävät iloa siinä yleisössä, jota huvittavat raajarikkoisten rujot ruumiit ja potkitut tai piestyt ilveilijät. Tämä alkuperäinen mielihyvä esiintyy tosin jossakin määrin hienostuneempana silloin, kun se syntyy henkisen alemmuuden ja henkisten tappioiden näkemisestä. Mutta varsin suurelle yleisön osalle eroaa koomillisen näyttämötaiteen ja koomillisen runouden tuottama nautinto hyvin vähän siitä nautinnosta, jota sirkuksessa tarjotaan. Vaikkakin tiedottomasti — tai vain puolittain tietoisesti — liittyy siihen mieluisa tyytyväisyydentunne siitä, että itse ollaan naurettavaisuuden yläpuolella ja että itse saadaan olla vapaana nöyryytyksistä. Sentähden ei olekaan kummeksittavaa, että monet kirjoittajat ovat koettaneet määritellä koomillisuuden olemusta yhdistämällä Descartes'in teorian ivailusta Hobbesin oppiin naurusta. Coquelin Nuorempi esim. — suuren näyttelijän veli, itse myös taitava ilvenäyttelijä — sanoo kirjassaan *Le Rire* (Nauru), että nauru on sen itsekkään ilon ilmausta, jota me tunnemme nähdessämme

muiden onnettomuuksia, itse ollessamme turvatussa asemassa. Tuollainen käsitys, jota etsimättä sopii verrata traagillisuusopissa niin usein mainittuihin Lucretiuksen säkeihin nautinnosta, mitä me tunnemme katsellessamme toisen ankaraa hätää myrskyisellä merellä, ei kuitenkaan anna meille selitystä useampaan kuin yhteen erikoiseen naurua-herättäväin ilmiöiden lajiin. Eikä se myöskään tarjoa mitään valaistusta koomillisesta esteettisenä ilmenemismuotona. Olisihan suhtautumistapaa, jossa itsekäs mielihyvä on vallitsevana, vaikea nimittää »pyyteettömäksi». Kuinka yleisinhimillistä lieneekin riemuita muiden alemmuudesta ja kuinka suuri määrä sellaista riemuntunnetta sekaantuneekin koomillisten vaikutelmain tarjoamaan nautintoon, niin täytyy sittenkin tämän nautinnon — jos se yleensä on saava esteettistä merkitystä — pohjautua johonkin vähemmän itsekkääseen tunteeseen. Esteettisen vaikutuksen syntymiseksi ei myöskään riitä, että huomio johdetaan pois salaisesta oman ylemmyyden tunteeseen perustuvasta itsetyytyväisyydestä. Koomillinen jäisi ikiajoiksi varsinaisen taidetuotannon ja taidenautinnon alueen ulkopuolelle, jos seuraava Nietzschen mietelmä olisi oikea: *Lachen heisst schadenfroh sein, aber mit gutem Gewissen* (Nauraminen on iloitsemista toisen vahingosta, mutta hyvällä omallatunnolla). Koko vahingonilon käsite ja kaikki käsitteet, joilla on jotakin yhteyttä sen kanssa, on poistettava määritelmistä, ennenkuin niitä voidaan esteettisesti sovelluttaa.

Sellaiseen poistamiseen onkin professori Groos ryhtynyt eräässä mieltäkiinnittävässä käsiteselvittelyssä, missä hän on koettanut esteettisen teorian hyväksi käyttää samanlaisia huomioita, joihin Hobbes oli aikaisemmin perustanut teoriansa. Groos erottaa nimittäin koomillisen esteettisenä ilmestysmuotona siitä koomillisuudesta, joka esiintyy ei-esteettisessä elämässä. Kun me, sanoo hän, itsetyytyväisinä nauramme toisen alemmuudelle tai nöyryytykselle, niin antaudumme tunteeseen, jolla ei ole mitään tekemistä esteet-

tisten sieluntilojen kanssa. Mutta tämä tunne muuttuu esteettiseksi, jos me koomillisen vaikutelman ymmärtääksemme itse puolestamme eläydymme myötätuntoisesti vieraaseen alemmuuteen ja »myötätuntoisuudessamme» tekeydymme osallisiksi toisen naurettavaisuudesta. Karkea oman ylemmyystajunnan aiheuttama mielihyvä väistyy syrjään, ja sen sijalle tulee kepeä ja vapaa tunnelma, jonka kestäessä me ikäänkuin leikkien vuoroin vaivumme koomilliseen, vuoroin kohoamme sen yläpuolelle. Edellyttämällä täten kaikissa esteettis-koomillisissa vaikutelmissa jonkinlaisen sen alemmuuden omaksumisen, jolle nauretaan, koettaa Groos saada koko koomillisen taidetuotannon mahtumaan yhteen ainoaan kaavaan. Eikä olekaan kiellettävissä, että hän on varsin kekseliäästi kyennyt osoittamaan jonkinlaisen jalostuneen ylemmyydentunteen esiintyvän hyvin useissa koomillisen nautinnon esimerkeissä. Mutta toiselta puolen on ilmeistä, että monessa tapauksessa kysytään aimo ponnistusta, jos mieli saada selitetyksi kaikki koomilliset vaikutelmat vieraasta ja omaksutusta alemmuudesta saavutetun voiton tunteen avulla. Ja meistä nähden onkin kokonaan turhaa vaivaa tällaisen johtamisen yrittäminen. Se, mikä on oikeata Hobbesin ja Descartes'in havainnoissa, voidaan ottaa talteen tarvitsematta lainkaan missään muodossa pysyttää pystyssä ajatusta katsojan ylemmyydestä siihen henkilöön verraten, joka häntä katsomisen esineenä huvittaa.

Saadaksemme puserretuksi kaiken oleellisen siitä katsantokannasta, joka ilmenee kaikissa viimeksi selostetuissa teorioissa, täytyy meidän kuitenkin ryhtyä pohtimaan kysymystä naurun alkuperästä. Tätä kysymystä ei tosin tule sekoittaa koomillisuuskysymykseen, sillä vaikka kaikki koomillinen herättääkin naurua tai hymyilyä, tai ainakin taipumusta hymyilyyn, niin on kuitenkin olemassa useita naurulajeja, joilla ei ole mitään tekemistä koomillisten elämysten kanssa. Nauruhan voi ilmaista niin erilaisia tunteita kuin esim. iloa, hyväntahtoisuutta, neuvottomuutta,

hämmästystä ja epätoivoa, saattaapa se esiintyä puhtaana refleksiliikkeenäkin kutkutuksen vaikutuksesta. Mutta jos niinmuodoin täytyykin pitää vääränä perustaa, niinkuin eräät amerikkalaiset kirjoittajat ovat tehneet, itse koomillisuuden tutkimus suorastaan naurun pohtimiseen, niin ei voi kuitenkaan uskoa muuta, kuin että naurun luontoa selvittelevästä teoriasta on saatavissa jonkinlaista apua esteettisen ilmestysmuodonkin käsittämiselle. Pitäisihän erilaisten naurulajien joukosta voida keksiä jokin, joka esiintyy koomillisten elämysten edustavana ilmauksena. Ja jos voidaan muodostaa todenmukainen käsitys siitä, kuinka tämä ilmaus on ensinnä syntynyt ihmisten keskuudessa, joilla ei ole vielä ollut mitään kehittynyttä esteettistä elämää ja jotka eivät vielä ole osanneet antaa mitään arvoa koomillisuudelle, niin käynee kai siten mahdolliseksi määrätä koomillisen elämyksen perustava aines.

Sellainen arvelunomainen käsitys siitä niin sanoaksemme esi-esteettisestä naurusta ja niistä esi-esteettisistä elämyksistä, jotka ovat käyneet koomillisten vaikutelmain arvostamisen edellä, saadaan jatkamalla ajatusta, jonka Alexander Bain on esittänyt teoksessaan tunteiden ja tahdon sielutieteestä.

Bainin käsitys käy monessa suhteessa yksiin Hobbesin teorian kanssa ja on ilmeisesti saanut siitä vaikutuksia. Mutta Bain näyttää lisäksi oppineen yhtä ja toista Herbert Spenceriltä, joka on pienessä tutkielmassaan naurun alkuperästä antanut fysiologisen selityksen itse nauramisliikkeiden synnystä. Täydentämällä Hobbesin teoriaa tämän fysiologisen opin avulla on Bain voinut välttää Hobbesin katsantokannassa ilmenneen yksipuolisuuden. Hänen ajatuksensa mukaan on nimittäin nauru alkuaan ollut sen voimantunteen ilmausta, joka on herännyt ihmisessä silloin, kun hänen on onnistunut voittaa vastustajansa. Että tähän ilmaukseen on liittynyt ylemmyydentunne, josta Hobbes on huomauttanut, ja vahingonilo, niinkuin Descartes ja niin

monet hänen jälkeensä ovat väittäneet, olisi siis vain niiden olosuhteiden luonnollista seurausta, joiden vallitessa nauru on syntynyt. Mutta Bainin esityksen mukaan ei tuo ylemmyydentunne enempää kuin vahingonilokaan ole luonut naurua. »Ainoa syy», sanoo hän, »johon voidaan vedota tämän ilmaisuliikkeen selittämiseksi, on se, että me suuren voimainponnistuksen jälkeen, kun tulos on oivallisesti saavutettu, tunnemme tarvetta päästää höyryn ulos, ja tämä tapahtuu vavahtelevassa naurun purskahduksessa. Yhä toistuneiden mielleyhtymäin johdosta, jotka ovat ehkä laskeneet perustuksen perinnölliselle taipumukselle, on nauru [sittemmin] niin läheisesti liittynyt vallan, ylivoiman ja voiton tunteisiin, että se on alkanut esiintyä väkevien mielihyväntunteiden purkauksena ylipäänsä; ja samojen mielleyhtymäin takia on tietoisuus siitä, että me olemme muiden naurun esineenä, tullut kuulumaan meidän katkerimpiin mielipahantunteisiimme.»

Niinkuin näkyy, on Bain vain pikaisesti viitaten koettanut hahmostaa naurun kehityshistorian. Voidaan myöskin huomauttaa, ettei selitetä paljoakaan tuolla pikemmin maalaavalla kuin tieteellisellä lauseparrella »päästää höyry ulos». Mutta se ajatus, joka on ollut tämän insinöörimäisen sanantavan pohjana, käy helpommin ymmärrettäväksi, jos Spencerin tutkielmasta luemme, kuinka koomillisten elämysten syntyessä hermojännitys, joka ei ole päässyt laukeamaan pitkin niitä kanavia, mitä kohti se on ollut suuntautuneena, purkautuu sensijaan kurkunpäässä ja hengityselimissä tapahtuvin vavahtelevin liikkein, s. o. pitkin sitä tietä, jota voimakkaat tunteet niin usein purkautuvat puheessa ja laulussa. Ja jos yhdistetään Spencerin ja Bainin selitykset, voidaankin muodostaa varsin havainnollinen käsitys sellaisen villi-ihmisen alkuperäisestä naurusta, joka on voittanut vastustajansa ruumiillisessa kaksinkamppailussa. Nuo luksuttavat liikkeet kaulassa ja hengityslihasten vilkas väräjöinti ovat, niin tekisi mieli kuvitella, vaikuttaneet purka-

vasti siihen ylimääräiseen voimaan nähden, joka jäi käyttämättä, kun vihollinen kaatui maahan. Ruumiin voimat oli jännitetty äärimmilleen vastustajan voittamiseksi, ja kun vastus väistyi, laukesi jännitys helähtävään *ha-ha-ha*-ääneen. On myöskin helposti ymmärrettävissä, että tämä ääni, tai oikeammin ne liikkeet, jotka sen synnyttävät, saattoi mielleyhtymän kautta liittyä muihinkin ylitsevuotavan, joko sitten ruumiillisen tai henkisen voiman tunteisiin. Nauru olisi niinmuodoin saanut voimantunnetta ilmaisevan merkityksen, mikä ilmaisu voi tosin vaikuttaa kiusoittavan nöyryyttävästi niihin, jotka eivät saata siihen yhtyä, mutta mitä sellaisenaan ei ole pakko käsittää muuksi kuin kootun ja käyttämättä jääneen jännitysvoiman laukeamiseksi.

Tämän konstruoidun kehityshistorian avulla voidaan kuitenkin selittää vain yksi ainoa naurun laji. Onhan yleisesti tunnettua, ja siitä ovat Spencer ja Bainkin huomauttaneet, että terveyden ja elinvoiman ylenmääräisyys, joka sielullisesti ilmenee yleisenä hyvänolon tunteena, usein purkautuu nauruun tai hymyilyyn. Kun sellaiset ilmaukset ovat kysymyksessä, ei voida puhua mistään vastustuksesta, joka olisi väistynyt hyökkäyksen vaikutuksesta ja joka niin olisi saattanut voimain jännityksen laukeamaan nauruliikkeisiin. Mutta huomattava on, ettei näissä tapauksissa myöskään voi olla puhetta minkäänlaisesta koomillista elämystä vastaavasta tunteesta. Se mielihyvä, jota me tunnemme jotakin naurettavaa havaitessamme, on nimittäin tarkoin erotettava välittömästä, lapsellisesta ilosta, eikä meidän tule antaa sen seikan johtaa itseämme harhaan, että molemmat sieluntilat käyttävät samaa ilmaisutapaa. Onnellisilta henkilöiltä puuttuu usein koomillisuus-aisti kokonaan, mutta he saattavat siitä huolimatta nauraa enemmän kuin parhaatkin leikinlaskijat. Lapset nauravat ollessaan kylläisiä ja iloisia, ja kasvavat ihmiset nauravat vain pelkästä olemassaolon riemusta. Ajateltakoon vain tämän kadehdittavan ikäkauden seurustelutapoja, nauru kun yleensä muodostaa puolen —

ja useimmiten vielä paremman puolen — keskustelusta. Uhkuva ja käyttämättä jäänyt elinvoima ilmaiseksen noissa yhä toistuvissa puuskauksissa, jotka raiunnallaan säestävät niin erinomaisesti tuota ikuisesti uutta tekstiä *Wir sind jung und das ist schön* (Me olemme nuoria ja se on hauskaa). Mutta tämä uhkuva elämänilo voi kaikissa tapauksissa etsiä itselleen toisia purkautumisteitä, s. o. nauru ei ole sen ainoa ja luonnollinen ilmaisumuoto. Ja toiselta puolen on olemassa ihmisiä, joiden osaksi tulisi se kohtalo, mistä La Bruyère katkerassa elämänviisaudessaan on meitä varoittanut, ellei olisi mahdollista nauraa olematta onnellinen. *Il faut rire avant que d'être heureux de peur de mourir sans avoir ri* (Pitää nauraa ennen kuin on onnellinen, jottei tarvitsisi pelätä kuolevansa nauramatta). Niille, joilla ei ole käytettävissään terveyden ja ilon välittömiä ilmaisukeinoja, jää jäljelle se naurulaji, jonka saattavat synnyttää tilapäiset voimankasautumat, kun ruumiillinen tai henkinen tarmo on suurempi kuin mitä tarvitaan jonkin määrätyn vastuksen voittamiseksi. Ja tämän ilmaisuliikkeen on mielestämme Bain erinomaisen sattuvasti kuvannut puhuessaan siitä voitonäännähdyksestä, joka syntyy silloin kun »höyry päästetään ulos», sentähden että ponnistusta ei enää tarvita. Jos tuossa äskenesitetyssä kuvauksessa pannaan ruumiillisen voimainjännityksen sijaan älyllinen, niin muistuvat välittömästi mieleemme sellaiset tilaisuudet, jolloin me itse olemme jännittäneet aistimme tai ajatuksemme ottamaan vastaan jotakin vaikutelmaa, joka näytti meistä vaativan koottua ja teroitettua huomiota, s. o. sielullista voimainkäyttöä, ja tämä vaikutelma sitten äkkiä heikentyi tai häipyi kokonaan olemattomiin. Niin, saatammepa me muistaa sellaisiakin elämyksiä, joita käy yksityiskohdittain vertaaminen siihen, mitä edellisessä on sanottu villi-ihmisen ruumiillisessa kaksinkamppailussa saavutetusta vastustajan voittamisesta.

Niinpä esiintyy, erään esimerkin mainitaksemme, van-

hoissa englantilaisissa puistoissa muuan laitos, joka tekee kävijään varsin omituisen vaikutuksen. Puutarhuri on istuttanut pensasaitoja, jotka järjestelynsä takia näyttävät johtavan johonkin merkilliseen päämäärään ja joiden välitse salaisuuteen perehtymätön kulkee odottaen tapaavansa jonkin avaran näköalan, jonkin vapaan ja avonaisen maiseman tai ainakin vaikuttavasti sijoitetun pienen huvimajan. Mutta kun hän on päässyt tien päähän, hämmästyy hän seisoessaan jonkin ojan tai kuopan partaalla. Jännittynyt odotus on haihtunut olemattomiin, ja vaikutus on sama kuin ulkonaisen vastustuksen äkkiä väistyessä villi-ihmisen otteen tieltä. Sentähden ei olekaan niin ihmeellistä, että näille pensasaidoille annetaan englantilaisessa puutarhakirjallisuudessa nimi *Ha-Ha-pensasaidat*. Kävijä purskahtaa nauruun niiden läpi kuljettuaan, ja tämä nauru on koomillisten vaikutelmain herättämän tunteen ilmaisua. Niinkuin monet kirjoittajat ovat huomauttaneet, on koomillisuudelle nimittäin ominaista — erotukseksi lapsellisesta, välittömästä iloisuudesta — että siihen sisältyy jonkinlainen, vaikkakin usein huomaamaton ja salainen pettymyksen aines. Sellaista pettymystä ei kai kokonaan puutu edes siitä voitontunteesta, joka herää silloin kun ulkonainen vastustaja on äkkiä voitettu — sillä kaikissa liian helposti saavutetuissa voitoissa on tyhjyyttä — mutta se tehostuu kaikissa tapauksissa paljoa enemmän silloin, kun henkinen voimain jännitys on osoittautunut tarpeettomaksi. Odotukset joutuvat häpeään, kohoaminen vaihtuu laskuksi, ja niin syntyy se erikoinen sekalainen tunnelma, jossa mielihyvänainekset, joita voimain ylijäämä vastaa, tosin ovat ratkaisevasti voitolla mielipahasta, mutta jossa me kuitenkin tapaamme vain heikon korvauksen luonnonihmisten ehyelle ja välittömälle hilpeydelle.

Sellaisen käsityksen koomillisuuden olemuksesta saamme englantilaisten filosofien oppeja tulkitsemalla ja osaksi täydentämällä. Vaikk'eivät Bain ja Spencer olekaan tehneet kaikkia kehitysopillis-esteettisiä johtopäätöksiä omista nau-

run alkuperää käsittelevistä tutkimuksistaan, käynee tässä annettu esitys kuitenkin pääasiassa yksiin heidän yleisen katsantotapansa kanssa. Koomillisuutta selittäessään sanoo nimittäin Bain sitä vaikutelmaksi, joka syntyy, kun »joku henkilö tai ilmiö, jolla on määrätty arvonsa, alennetaan tästä arvostaan sellaisten olosuhteiden vallitessa, jotka eivät synnytä mitään muuta voimakkaampaa mielenliikutusta». Koomillinen, selittää hän, herättää sentähden katsojassa »painostuksesta vapautumisen ja voiman tunteen». Samanlainen käsitys on Spencerin määritelmän pohjana, sen mukaan kun koomillisuus johtuu siitä, että katsoja joutuu tuntemaan äkillistä siirtymistä »suurista seikoista pieniin», jonkinlaista »descending incongruity», alenevaa yhteensoveltumattomuutta.

Nämä lausunnot, joita voidaan perustella puhtaasti fysiologisilla viittauksilla käyttämättömän voimainjännityksen purkautumiseen naurussa, käyvät kuitenkin hämmästyttävän tarkoin yksiin niiden käsiterajoittelujen kanssa, joita spekulatiiviset filosofit ovat suorittaneet. Niinpä oli jo Kant teoksessaan *Kritik der Urtheilskraft* määritellyt naurun mielenliikkeeksi, joka syntyy, kun »jännitetty odotus äkkiä laukeaa mitättömäksi». Ja jos voidaankin sanoa, niinkuin meidän nähdäksemme voidaan tehdä, ettei Kant ole todistanut tätä väitettään vakuuttavin perusteluin (minkä takia ei myöskään ole näyttänyt välttämättömältä esittää Kantia englantilaisten filosofien edeltäjäksi), niin ovat myöhemmät saksalaiset esteetikot tarkempiin yksityistutkimuksiin nojautuen puoltaneet samaa katsantotapaa. Niinpä koomillinen on Jean Paulin mielestä jotakin äärettömän pientä, joka joutuu ylevän vastakohdaksi, ja Vischerin teoriassa muodostaa tämä sama vastakohtaisuussuhde perustuksen sarjalle älykkäitä rakennelmia, jotka ovat tosin muodostelultaan kokonaan dialektillis-spekulatiivisia, mutta joita sittenkin tukee runsas sattuvien todellisuushavaintojen varasto. Vihdoin on professori Lipps v. 1898 ankarasti järjestelmälliseen, sielu-

tieteelliseen ja esteettiseen todisteluun nojaten kehitellyt teoriaa, joka on läheistä sukua Bainin ja Spencerin opille.

Syystä kyllä suuressa arvossa pidetyssä tutkimuksessaan *Komik und Humor* sanoo nimittäin Lipps, että »koomillinen tunne syntyy siten, että jokin — olkoonpa sitten itsessään tai meidän mielestämme — merkityksellinen ja vaikutustehoinen menettää meidän mielestämme tai meissä tämän merkityksensä tai vaikutuskykynsä». Kun on selitettävä, miksi tämä elämys, huolimatta jokaiseen pettymykseen liittyvästä mielipahasta, herättää meissä nautintoa, sanotaan siitä Lippsin kirjassa, että »koomillisen mielihyväntunteen perustus on etsittävä siitä seikasta, että se sielullinen voima, joka on meidän käytettävissämme, on suurempi kuin se voima, jota vaikutelma vaatii». »Juuri tämä voiman ylijäämä antaa koomilliselle tunteelle sen iloisan, kepeän ja leikkivän luonteen.» Tässäkin olemme siis tekemisissä teorian kanssa, jonka sisällys käy havainnollisemmaksi, jos jälleen ajatellaan edellä esitettyä kuvaa voittoisasta taistelijasta, jonka käyttämättömän voiman ylijäämä purkautuu nauruun, kun vihollisen vastustus on äkkiä väistynyt hänen hyökkäyksensä tieltä.

On syytä aivan erikoisesti huomauttaa, ettei saksalainen kirjoittaja näytä olleen millään tavoin englantilaisten filosofien vaikutuksen alaisena. Historiallisessa katsauksessaan professori Lipps tosin mainitsee jonkinlaista tunnustusta suoden sekä Spencerin että Bainin koomillisuus-määritelmät. Mutta se tutkimusmenetelmä, jota noudattaen nämä määritykset ovat johdetut, on hänelle vieras, ja hän asettuu jyrkästi vastustavalle kannalle kaikkiin sellaisiin yrityksiin nähden, jotka tarkoittavat koomillisuuden esteettisen käsittelyn perustamista naurun fysiologian tutkimiseen. Sitä enemmän merkitystä on siis sillä seikalla, että juuri tämä halveksittu oppi naurusta tukee yksityiskohdissaan professori Lippsin omaa käsitystä. Hänen teoriallaan on sentähden keskeinen asema filosofisten ja luonnontieteellisten oppien

joukossa. Se yhtyy oleellisimmilta aineksiltaan aikaisempiin määrityksiin, ja se saattaa parhaiten esteettisen koomillisuuden erikoisuuden oikeuksiinsa. Mutta tämä ei kuitenkaan vielä merkitse sitä, että Lippsin määritelmä tai edes siinä esiintyvä yleinen käsitys osoittautuisi päteväksi kaikkiin ajateltaviin koomillisten vaikutelmain lajeihin nähden. Lukija on otaksuttavasti jo itsekin muistanut monta naurattavaa seikkaa, jotka tuntuvat tekevän vastarintaa kaikille yrityksille ahtaa niitä tuohon mainittuun kaavaan. Eikä käykään kieltäminen, että Lippsillä on ollut aika vaiva teoriansa soveltuvaisuutta todistaessaan, ja että on tehty monta huomautusta hänen tapaansa vastaan tulkita niitä esimerkkejä, joihin hän vetoaa. Kaikkia näitä huomautuksia ei tarvitse tässä selostella, vielä vähemmin torjua, kun ei meidän tarkoituksemme ole enemmän toisen kuin toisenkaan määritelmän ehdottoman pätevyyden todistaminen. Mutta me emme saata olla muutamiin esimerkkeihin viittaamalla osoittamatta, kuinka Lippsin edustama katsantokanta on kaikissa tapauksissa paljoa vähemmän yksipuolinen, kuin mitä monet arvostelijat ovat väittäneet. Tätä tehdessämme emme kuitenkaan tunne olevamme pakotettuja esimerkkien valinnassa, enemmän kuin niiden tulkinnassakaan, noudattamaan sitä menettelytapaa, jota Lipps itse on käyttänyt todistelussaan.

Koomillista ilmenemismuotoa samoin kuin kaikkia muitakin esteettisiä käsiteluokkia selviteltäessä on parasta aloittaa niistä vaikutelmista, jotka meissä syntyvät kaltaisiamme katsellessamme. Ihminen itse on ihmiselle koomillisin ilmestys kaikista. Jos on totta, mitä Rabelais on sanonut, että vain ihminen osaa nauraa — *rire est le propre de l'homme* — niin yhtä totta on, että ihminen on naurettavin kaikista elävistä olennoista. Voidaanpa väittää, että kaikki ei-inhimillinen elämä tulee koomilliseksi ainoastaan sikäli kuin me muutamme sen inhimilliseksi ja sikäli kuin se itse pyrkii esiintymään inhimillisenä. — Eläimet esim. ovat harvoin

koomillisia itsessään, mutta me nauramme niille silloin, kun me niiden olennossa tai niiden liikkeissä havaitsemme jotakin, joka muistuttaa omaa sukuamme. Niinpä voidaankin syystä pitää ihmisen koomillisuutta edustavana koomilliselle ylipäänsä. Mutta tästä edustavasta lajista on olemassa useita eri muunnoksia ja useita koomillisen tehon asteita. Lapsi ei yleensä ole niin naurettava kuin täysikasvuinen, ja lapsi käy naurettavimmaksi silloin, kun se esiintymisessään kokee jäljitellä täysikasvuisia. Näiden joukosta ovat taas miehet naurettavampia kuin naiset, niinkuin jo kirjallisuudenhistoriakin todistaa. Sillä kuinka harvalukuiset ovatkaan naiselliset huvinäytelmähahmot pilan esineiksi joutuneiden miesten suuren paljouden rinnalla! Nainen, joka ei ulota pyrkimyksiään ahtaan, mutta kaikessa rajoittuneisuudessaankin suuren elämänpiirinsä ulkopuolelle, on melkein kokonaan pilanteon saavuttamattomissa. Mies sitävastoin, jonka koko elämä on ponnistusta yli rajojen pääsemiseksi, on suorastaan biologisen välttämättömyyden pakosta tuomittu esiintymään koomillisena ilmiönä ennen kaikkia muita. Hänen asemansa ja hänen toimintansa johtavat hänet lakkaamatta naurettaviin tilanteihin. Ja jos tarkoin tutkimme näitä tilanteita, niin huomaamme useimmiten koomillisen vaikutelman johtuvan siitä, että katselija on valmistautunut johonkin suureen tai merkittävään ja että hänen odotuksensa on pettänyt. Kaikki, mikä pyrkii tai näyttää pyrkivän olemaan jotakin muuta kuin mitä se todellisuudessa on, paljastaa kerran pakostakin oikean olemuksensa ja tarjoaa siten katsojalle jotakin pientä sen suuren asemesta, jota tämä oli luullut saattavansa odottaa.

Siinä syy, miksi eläimet vaikuttavat naurettavilta sikäli kuin me olemme näkevinämme niissä huonoa ihmisen jäljittelyä, miksi lapset herättävät nauruamme silloin kun ne esiintymisellään pyrkivät käymään täysikasvuisista, ja miksi ihminen tulee koomilliseksi silloin kun hän yrittää kohota sen aseman yläpuolelle, mihin hänen säätynsä, varallisuu-

tensa, voimansa tai lahjansa ovat hänet määränneet. Jokaiseen rohkeaan pyrkimykseen, olkoonpa se sitten johtunut turhamaisuudesta tai kunnianhimosta, liittyy vaara näyttää koomilliselta, ja tämä vaara on sitä suurempi, mitä enemmän pyrkivä juhlallisella ja vakavalla tehtävänsä käsittämisellä tehostaa ristiriitaa sen välillä, mitä hän tahtoo olla, ja sen välillä, mitä hän on. Sentähden voikin vain alituisesti varuillaan oleva, ivallisen leikillinen oman rajoittuneisuuden tietoisuus suojella ihmistä tahattoman koomillisuuden vaaroilta, niinkuin toiselta puolen sama tietoisuus estää häntä milloinkaan saavuttamasta niitä suuria tuloksia, joihin päästään vain epäonnistumisen vaaraan antautumalla.

Olisi kuitenkin väärin väittää, että ainoastaan varomattomat tarjoaisivat katselijalle odotetun suuren sijaan tulleen pienen synnyttämän koomillisen vaikutelman. Tämä vastakohta saattaa esiintyä kaikessa inhimillisessä elämässä, sentähden että ihminen kaksinaiseen olemukseensa kätkee alhaisemman luonnon aineksia, jotka alituisesti uhkaavat purkautua ilmoille korkeamman luonnon ainesten rinnalla. Sivistyneissä elämänmuodoissa salataan tämä luonto ikäänkuin keskinäisestä sopimuksesta, mutta kaikesta tuskallisesta varomisesta huolimatta se muistuttaa itsestään joka käänteessä. Ja niin syntyy muuan niitä lajinomaisesti koomillisia aiheita, joita useimmiten tavataan kirjallisuudessa ja taiteessa. Säädytön, mikä on itsessään jotakin epäesteettistä, jopa esteettisvastaistakin, saattaa herättää koomillisen vaikutelman, kun se äkkiä päästää meidät näkemään, kuinka ihminen kaikista ihanteellisista pyrkimyksistään huolimatta on kuitenkin auttamattomasti sidottu luonnon kurjiin ja naurettaviin välttämättömyyksiin. Se tunkee ilmoille läpi sovinnaisen sievistelyn kuoren ikäänkuin sen eläimellisyyden sanansaattajana, joka meidän on pakko tunnustaa omaksemme. Ja yllättäköönpä säädytön meidät pettymyksenä — silloin kun se riistää meiltä kauniit kuvitelmat — tai vapautuksena — silloin kun se rikkoo ankarain

sovinnaisuussääntöjen kahleet —, niin se herättää yllätyksen silmänräpäyksessä vaikutelman, joka syntyy jonkin suuren tai korkean vaihtuessa pieneksi tai matalaksi. On kuin riisuttaisiin elämältä naamio ja jokaisen tällaisen riisumisen tapahtuessa voidaan puhua jostakin »vaikutustehoisesta», joka Lippsin sanantapaa käyttääksemme »menettää vaikutuskykynsä».

Näistä esimerkeistä johdumme etsimättä erääseen toiseen koomillisten elämysten ryhmään. Kaikessa tuntemattomassahan on, sikäli kuin se on salaperäistä ja käsittämätöntä, vaikutusvoima, joka heikkenee sitä mukaa kuin me siihen tutustumme. Se vaatii huomiokyvyn jännitystä, joka laukeaa heti kun vaikutelma on kadottanut vaikeatajuisuutensa. Niinpä onkin vain luonnollista, että jonkin esineen tai olion jälleentunteminen on sielullinen tapahtuma, joka usein aivan tahattomasti saa ilmaisunsa naurussa tai hymyssä. Voi myöskin helposti käsittää, miksi valepukuun pukeutuminen sitä seuraavine vieraan verhon riisumisineen on ollut niin suosittu lapsellisen pilan ja kehittymättömän huvinäytelmän keino. Tämä naamioimis- ja paljastamisleikki on myös paljoa yleisempi kuin pintapuolisesti tarkastaen luulisi, sillä eivät ainoastaan ihmiset saata piilottautua lainapukuihin. Kaikkialla, missä keksimme erehdyttävän valeverhon alta jonkin meille varsin tutun seikan, me koemme koomillisen elämyksen. Ja sellaisen elämyksen koomillisuus käy sitä tehokkaammaksi, mitä perinpohjaisemmin tuo valeverhoon pukeutunut paljastuu joksikin suhteellisesti merkityksettömäksi, s. o. mitä suurempi erotus on ilmiön havaitsemista varten varatun ja sen havaitsemiseksi todellisuudessa tarvitun sielullisen voimamäärän välillä.

Odottamattoman pienen äkillisen esiintymisen synnyttämää vaikutusta käy erikoisen edullisesti tarkasteleminen siinä valepukuleikissä, jonka esineinä ovat kielelliset lausetavat. Sanoillahan on, niinkuin ihmisilläkin, juhlapukunsa ja arkipukunsa, ja sanojen merkitys voidaan naamioida, niin

että ne lauseissa esiintyessään hämmentävät ja yllättävät lukijan. Tämä yllätys on oleellisimpana sisällyksenä niissä koomillisissa tilapäisrunoissa, joita nimitetään sanaleikeiksi. Jos tarkastelemme lähemmin jonkin sanaleikin herättämää vaikutelmaa, niin huomaamme yleensä pilan samalla kertaa ärsyttävän ja huvittavan aineksen johtuvan siitä, että me olimme valmistautuneet käsittämään sanan jossakin korkeammassa ja syvemmässä mielessä, kunnes sitten äkkiä heräämmekin tajuamaan, että sana on kyseessäolevassa yhteydessään käsitettävä paljoa yksinkertaisemmin ja arkipäiväisemmin, s. o. me olimme odottaneet jotakin vakavaa, suurta tai merkitsevää, mutta joudummekin tekemisiin pienen kanssa. Sanaleikkien alalta voidaankin sentähden tavata monta sattuvaa todistusta sen koomillisuuskäsityksen tueksi, jonka Kant ensinnä lausui ja jota Lipps laveammin perusteli.

Nämä samaiset pilan muodot saattavat kuitenkin antaa ainakin näennäisesti tukea myös niille, jotka ovat asettuneet vastustamaan Kantin ja Lippsin teoriaa. Epäilemättä myönnetään kyllä yleisesti, että sanaleikit tuottavat aina yllätyksen, mutta sitä on epäilty, vaihtaako tämä yllätys aina suuren pieneksi. On sanottu, että koomillinen vaikutelma saattaa esiintyä yhtä hyvin, jos pieni äkkiä vaihtuu suureksi. Väitetään, että on olemassa ei ainoastaan sanaleikkejä, vaan myös muita piloja, joissa myöhäisempi vaikutelma edustaa jotakin suurempaa kuin ensimmäisen vaikutelman johdosta olisi saattanut odottaa. Niinpä olisikin muka koomilliselle oleellista se, että yhteenkuulumattomat esineet tai ilmiöt on yllättävällä tavalla liitetty toisiinsa, pikemminkin kuin se, että merkittävä on luhistunut merkityksettömäksi. On kylläkin myönnettävä, että voidaan mainita esimerkkejä koomillisista ilmiöistä, jotka näyttävät nostavan katselijan alhaisemmalta tasolta korkeammalle. Mutta meidän nähdäksemme käy tarkemman erittelyn avulla osoittaminen, että sellaisen kohoamisen kuvittelu riippuu asian todellisen kulun

väärinkäsittämisestä. Koomillinen havaitseminen ei liiku alhaalta ylöspäin, vaan luisuu aina, niinkuin Spencer on huomauttanut, myötämäkeen.

Että niin on laita, voidaan todistaa niihinkin esimerkkeihin viittaamalla, jotka on vartavasten valittu tukemaan vastakkaista käsitystä. Professori Lipps onkin siten saattanut käyttää edukseen erästä kaskua, johon Herkenrath oli vedonnut puolustaakseen sitä mielipidettään, että koomillinen vaikutelma voi syntyä silloinkin, kun jokin suuri ja merkittävä äkkiä tulee sen pienen tilalle, jota oli odotettu. Kasku on itsessään uskomaton ja ilmeisesti keksitty todisteluvälineeksi, mutta siitä huolimatta se on varsin sopiva tulkinnan esineeksi. Herkenrath kuvittelee kuulevansa vaatekaapista kahisevaa ja rasahtelevaa ääntä. Hän avaa oven päästääkseen ulos kissan, jonka hän otaksuu joutuneen sinne sulkeisiin. Mutta tämän »pienen» asemesta hän löytääkin — mitä voikaan oppineen miehen mielikuvitus keksiä! — oman appensa vaatekaapista, ja hän purskahtaa nauruun tavatessaan niin paljon »suuremman» vaikutelman kuin hän oli odottanut. Tähän nauruun voidaankin hänelle varsin kernaasti myöntää oikeus, sillä onpa hyvin uskottavaa, että ken tahansa olisi ainakin hymyillyt sellaisessa tilaisuudessa. Mutta useimmat olisivat kai Lippsin selityksen mukaisesti nähneet naurettavan ei suinkaan siinä, että odotettu kissa muuttui ihmiseksi, vaan siinä, että ihminen aleni kissan tasolle. Siinä menettää, sanoo Lipps täydellä syyllä, merkittävä olento merkityksensä silloin kun kunnianarvoisa mies sattuu joutumaan sellaiseen asemaan kuin se, mihin Herkenrath tuomitsi appensa. Sentähden herättää tässäkin tapauksessa siirtyminen suuresta pieneen koomillisen vaikutelman.

Samaa selittämistapaa voidaan meidän nähdäksemme sovelluttaa myös niihin sanaleikkeihin, joissa korkeampi käsite hämmästyttää astuessaan alhaisemman tilalle. Sellaisia sanaleikkejä tavataan esim. keskiajan skolastisjumaluusopillisessa kirjallisuudessa. Ne eivät ole ehkä aina syntyneet

tietoisessa koomillisuuden tarkoituksessa, sillä ne putkahtavat usein näkyviin keskeltä vakavaa esitystä. Mutta sittenkin ne nostavat hymyn nykyaikaisen lukijan huulille. Ja kun me esim. hymyilemme tavatessamme eräässä jumalanäidin ominaisuuksien luettelossa hänen nimensä kirjaimista muodostetun sanaleikin — niinkuin tuossa kekseliäässä lisäyksessa raamatulliseen veden luomisen kuvaukseen: *Congregationes aquarum appellavit maria, sed congregationes gratiarum appellavit Maria* (Vetten kokoontumiset hän nimitti meriksi, mutta sulojen kokoontumiset hän nimitti Mariaksi) — niin ei meitä huvita se seikka, että me näemme maallisen, ja sentähden suhteellisesti merkityksettömän meren kasvavan suureksi jumaluuden äidin mielikuvaksi, vaan meitä huvittaa vakavan käsitteen joutuminen leikittelevän todistelun esineeksi. Mitä on apella tekemistä vaatekaapissa, ja mitä on jumalanäidin ominaisuuksilla tekemistä *i*:lle joutuvan koron kanssa? Sellaisia kysymyksiä me teemme itsellemme kaikkiin sanaleikkeihin nähden siksi, että niissä kaikissa on jotakin suhteellisesti merkittävää, joka menettää arvonsa. Ellemme voikaan osoittaa niissä mitään muuta »suurta», joka muuttuu »pieneksi», niin joudumme niissä aina tekemisiin sen suuruuden kanssa, joka sisältyy kielen luonteeseen mielikuvan ja tunteiden ilmaisijana ja joka sanaleikissä raastetaan alas korkealta arvopaikaltaan palvelemaan tyhjänpäiväisen leikin tarkoituksia. Ajatuksen vertauskuvia käsitellään pelkkinä äänteinä, ja henkeä alennetaan kirjaimen eduksi. Sentähden ovatkin kaikki sanaleikit jonkinlaisia majesteettirikoksia, jotka eivät ainoastaan loukkaa äidinkielen pyhyyttä, vaan myöskin häpäisevät järkeä. Ne ovat ilvehtivää ja ärsyttävää pilaa, joka erikoisen voimakkaalla täsmällisyys-aistilla varustetuista ihmisistä saattaa tuntua suorastaan sietämättömältä. Toht. Samuel Johnson esim., jolta ei muutoin suinkaan puuttunut leikillisyyttä, meni niin pitkälle sanasukkeluuksien *(»puns»)* vihaamisessaan, että väitti mieluummin seurustelevansa maantieros-

von kuin sellaisen miehen kanssa, joka teki sanaleikkejä, ja otaksuttavaa on, että hän tällä lausunnollaan ilmaisi ankaran klassillisuuden tuntemaa kunnioitusta sanojen loukkaamattomuutta kohtaan. Romanttinen kirjallisuus on totuttanut meidät kuitenkin tämänlaiseen omavaltaisuuteen, eikä nykyään enää liene ainoatakaan arvostelijaa, joka joutuisi siveellisen suuttumuksen valtoihin siitä, että kielen merkkejä käytetään väärin mitättömään äänneleikittelyyn. Me naurامme häiriintymättömin omintunnoin Shakespearen narrien päähänpälkähtämille ja Schillerin munkin kapusiinisaarnalle, voimmepa lisäksi tunnustaa, että sanaleikki semmoisenaan saattaa sisältää merkittävän kirjallisen ajatuksen, kun sitä esim. käyttää Oscar Wilde ivaillakseen raskaan ja ikävän maailmankatsomuksen *importance of being Earnest.* Mutta toiselta puolen eivät kai tämän taidelajin innokkaimmatkaan kannattajat saattane kieltää, että sanaleikin kirpeä ärsytys perustuu siihen epäkunnioitukseen, jolla järjen »suuruus» vaihdetaan tilapäisten äänteiden tai kirjainyhtymien »pienuuteen». Siten vahvistaa tämäkin koomillisuuden laji Lippsin teoriaa. Me emme saata ajatella sellaisia koomillisia ilmiöitä, jotka eivät herättäisi meissä sitä vaikutelmaa, että jokin suhteellisesti suuri tai korkea alentuu korkeasta asemastaan matalampaan, ja tämä *romahdus* käy erikoisen tajuttavaksi sanaleikeissä.

Jos tällä käsityksellä siis onkin pätevyytensä yleisenä periaatteena, niin voidaan samalla kuitenkin myöntää, että yksityisissä tapauksissa on usein vaikeata osoittaa, *mikä* merkittävä kadottaa merkityksensä. Ja myöskin voidaan tunnustaa, että Lippsin määritelmää yksipuolisesti sovelluttamalla saattaa kadottaa näkyvistään monta koomillisuuden olemukselle luonteellista ominaisuutta. Onkin sentähden viisainta ottaa huomioon myös sellaiset teoriat, jotka, vaikka ne itsessään ovatkin epätäydellisiä, valaisevat jotakin koomillisten ilmiöiden erikoista puolta selvemmin kuin Lippsin määritelmä. Vaikka niinmuodoin, erään esimerkin mainitaksemme,

ei riitä sanoa, että koomilliset vaikutelmat syntyvät silloin kun yhteenkuulumattomia seikkoja on liitetty toisiinsa, niin on toiselta puolen olemassa useita koomillisia ilmiöitä, joissa vertauksen tai sanaleikin yhdistämien käsitteiden yhteenkuulumattomuus kiinnittää huomiotamme enemmän kuin mikään muu. Koomillinen, niin on hyvällä syyllä sanottu, on odottamatonta mutkittelua, tapausten ja ajatusten järjellisen kulun häiritsemistä, ilmausta, joka kumoaa itsensä tai on ristiriidassa itsensä kanssa. Koomillinen on myös monessa tapauksessa jotakin mieletöntä, joka antaa meille aavistuksen järjettömän äärettömyydestä. Ja jos kiinnitämme huomiotamme siihen vaikutukseen, minkä koomillinen tekee katsojaan, niin voimme väittää, että tämä vaikutus panee mielen ikäänkuin heilumaan kahden navan välillä, siten herättäen samanlaisen tunteen kuin kutkutuksen synnyttämä, ja että tämä tunne ilmenee sentähden myös samalla tavalla kuin kutkutuksen aiheuttama. Tällainen määritelmä olisi kuitenkin — ja sitä tuskin tarvinnee laveammin todistaa — liian ahdas voidakseen käsittää kaikki koomillisuuden lajit. Liian avaria taas ja liian epämääräisiä muodostelultaan ovat määritelmät sellaiset kuin Schopenhauerin, jonka mukaan koomillinen merkitsee »omituista ja senvuoksi odottamatonta jonkin esineen alistamista tähän esineeseen soveltumattoman käsitteen alaan», tai Solgerin, jonka mukaan se on samaa kuin »kauneuden aate, joka on eksynyt arkielämän satunnaisuuksien ja olosuhteiden joukkoon», tai vihdoin Vischerin, joka selittää tämän esteettisen ilmenemismuodon »aatteen ja todellisuuden sulaumaksi, jossa todellisuus pääsee vuorostaan voitolle aatteen kustannuksella».

Tällaisilla käsitemäärittelyillä on tosin enemmän arvoa sille, joka tahtoo sulkea esteettiset vaikutusmuodot johonkin filosofiseen järjestelmään, kuin sille, joka tahtoo oppia ymmärtämään koomillisuuden olemusta. Mutta niinkin suuressa määrässä puhtaille järkipäätelmille perustuvaa käsitystä kuin Vischerin voidaan, niinkuin käy selville hänen

omasta *Estetiikastaan,* edullisesti sovelluttaa yksityisten ilmiöiden selittämiseen. Koomillinen on yleensä niin monivivahteista ilmauksiltaan, että tuntuu houkuttelevalta antaa etusija väliin yhdelle, väliin toiselle noista lukuisista teorioista. Jos tahdottaisiin luoda kuvaileva yleiskatsaus elämän, taiteen ja kirjallisuuden erilaisiin koomillisten vaikutelmain lajeihin, niin olisi piankin pakko näitten eri lajien luonteen kuvaamista varten lainata piirre melkein jokaisesta edellä mainitusta määritelmästä, nämä kun eivät, niinkuin lienee esityksestämme käynyt selville, niin paljon kumoa toisiansa kuin ne toisiaan täydentävät.

Sellainen yleiskatsaus koomillisuuden taide-, kirjallisuus- ja luonnonhistoriaan ei kuitenkaan kuulu esteettisten ilmausten teorian piiriin, eikä sitä sentähden tarvitsekaan tässä teoksessa esittää. Ainoana tehtävänämme on mainita pari sanaa koomillisen tunteen merkityksestä yksilölliselle ja yhteiskunnalliselle elämälle, ja tämän tunteen vaikutuksesta ihmisen kehitykseen. Koomillinen on nimittäin paljoa suuremmassa määrässä kuin muut esteettiset ilmenemismuodot sidottu käytännöllisiin, ei-esteettisiin pyrkimyksiin, eikä koomillisuuden tekeminen siveellisenkin arvostelun esineeksi olekaan sentähden vältettävissä.

Jo alhaisimmillakin yhteiskunnan asteilla tavataan nauru tai oikeammin sanoen pilkka jonkinlaisena yhteiskunnallisena laitoksena. Yleisenä huomiona voidaan lausua, että niin hyvin villit kuin myös n. s. sivistyskansojen kehittymättömät jäsenet näkevät jotakin koomillista melkein kaikessa, mikä on outoa ja yllättävää (mikäli tämä outo, se on tarkoin muistettava, ei vaikuta peloittavasti). Mustan alkuasukkaan mielestä ovat valkoihoiset naurettavia, kun taas valkoihoinen nauraa mustia. Ja samaan rotuun kuuluvien ihmisten kesken pidetään yleensä niitä, jotka eroavat yhteisestä perikuvasta, naurettavilla ominaisuuksilla varustettuina. Naapurikansat pilkkaavat aina, niinkuin sananlaskut ja ivalaulut todistavat, toistensa ulkonäköä ja käyttäytymistä. Tämän

oudoille vaikutelmille nauramisen oikeasta sisällyksestä tulevat Hobbesin ja Groosin sekä Kantin ja Lippsin teoriain kannattajat otaksuttavasti vielä kauan kiistelemään. Mutta kuinka itse ilmauksen sielullinen synty selitettäneenkään, niin ei voi olla mitään epäilystä siitä, että sillä on ollut suvun kehitykseen nähden arvaamattoman suuri yhteiskunnallinen — jollemme sanoisi suorastaan biologinen — merkitys. Joko sitten jonkinlainen farisealainen voitontunne on alkuaan johtanut pilkkaamaan niitä, jotka ovat ulkonäöltään eronneet pilkkaajan omasta ulkomuodosta, tai on koomillinen vaikutelma, niinkuin Lipps väittää, perustunut siihen seikkaan, että vieras ihmislaji näyttää vaativan pääsyä yleisen ihmislajin asemaan ja samalla nämä vaatimukset pettävän — niin on joka tapauksessa ilmeistä, että rotujen ja kansakuntien lajipuhtautta on edistänyt tapa pitää muukalaisia naurettavina olentoina, joiden kanssa ei tule etsiä mitään yhteyttä. Vielä suuremmassa määrässä on ruumiillisen ihanteen kehitystä suosinut se seikka, että epämuotoiset ja rumat ihmiset on jätetty pilkkaavan kansantuomion valtaan. Vihdoin on myöskin rikoksia vallitsevaa siveellisyyskäsitystä vastaan usein rangaistu häpäisevällä ivalla. Koomillisuuden tulopuolelle voidaankin siis kirjoittaa varsin lukuisia eriä. Mutta niitä vastaan on meillä toiselta puolen merkittävänä useita ilmiöitä, jotka eivät anna meille yhtä edullista käsitystä alkuperäisen pilantekohalun siveellisestä arvosta.

Jos rotuterveydelliseltä kannalta onkin ollut hyödyllistä, että ruumiillinen alemmuus on tehty naurun esineeksi, niin on samalla ollut julmaa pilkata raajarikkojen ja kääpiöiden ansaitsemattomia onnettomuuksia. Ja kuitenkaan ei ole raaka armottomuus ainoa, eikä edes pahin vika, josta alhaisempaa komiikkaa voidaan syyttää. Ilmeneehän nimittäin kaikissa tapauksissa voimakkaiden ja terveiden kaikkeen sairaalloiseen, heikkoon tai epämuotoiseen suuntautuvassa pilkassa tarpeellinen järjentuomio; mutta ei edes mitään

hyötynäkökohtia voida esittää niihin kohdistuvan ivan puolustukseksi, jotka poikkeavat, ei suinkaan kauneuden, terveyden tai voiman perikuvasta, vaan ainoastaan jostakin erikoisesta heimoihanteesta. Jos me voimmekin tuntea sääliä niitä kohtaan, jotka ovat onnettomuudekseen saaneet liian suuren nenän, ja jos me ihailemmekin niitä, jotka kantavat nenäänsä ja kohtaloansa niinkuin Cyrano de Bergerac, niin voimme kuitenkin tunnustaa, että on oikeutetumpaa nauraa nenälle, joka on liian suuri, kuin nauraa nenälle, joka on vain toisenlainen kuin naurajan oma nenä. Tuo ahdas heimotunne, joka ylimielisesti pilkkaa kaikkea, mikä on oman asuma-alueen rajojen ulkopuolella, saattaa tosin olla eduksi kansallistunnon kehitykselle, mutta se ei voi suinkaan edistää kansojen henkistä kehitystä.

Vielä suuremmassa määrässä koskee edellä sanottu yleisinhimillistä taipumusta tehdä pilkkaa niistä, jotka eivät ole kyenneet mukautumaan vallitseviin yhteiskunnallisiin sovinnaisuussääntöihin. Kaikki omaperäisyys sellaisenaan joutuu outoutensa takia samalle tasolle alentamisen ja samaan kaavaan valamisen tarkoituksia palvelevan naurun uhriksi. Samalla tavoin pidetään myöskin ajatuksia, jotka poikkeavat vallitsevasta suunnasta, mielettöminä ajatuksina, joita kuka tahansa voi ivailla varmana siitä, että saa naurajat puolelleen. Pilkka ei nimittäin suojele ainoastaan ruumiillisia ihanteita, vaan sitä voidaan myös käyttää puolustuskeinona kaikkea sellaista vastaan, joka uutuudellaan tuottaa ihmisille ponnistuksia ja uhkaa hävittää heidän häiriintymättömän rauhansa. Leikinlasku ja kansan huvinäytelmät etsivät, niinkuin Bergson hyvällä syyllä huomauttaa kirjassaan naurusta, uhrinsa niiden keskuudesta, jotka eroavat joukosta. Niinpä osoittaakin taiteen ja kirjallisuuden historia koomillisuuden vaikuttaneen vanhoillisena voimana, joka on pakottanut harvat kärsimään monien huviksi.

Kaikesta tästä huolimatta olisi kuitenkin epäoikeutettua ja uhkarohkeata tuomita pilan ja huvinäytelmäin vaikutusta

yhteiskunnalliseen elämään. Myönnettäköön, että alhaisempi komiikka on usein liian armotonta ja liian hengetöntäkin, jotta sille voitaisiin antaa täyttä arvoa korkeammilla sivistysasteilla. Mutta myöskin koomillinen tunne kehittyy muun kehityksen mukana. Ja ellemme enää kykene nauramaan yhtä sydämellisesti kuin esi-isämme toisten tappioita tai muiden alemmuutta, niin on meille säilynyt huvi, jonka tuottaa pienten ja suurten elämäntekijäin välillä vallitsevan läheisen ja rikkoutumattoman yhteyden havaitseminen. Jokainen maailmankatsomus, joka ei rakennu tämän yhteyden valppaalle tietoisuudelle, on tuomittu jäämään epävarmaksi ja epätäydelliseksi. Sentähden onkin koomillinen, joka opettaa meitä ymmärtämään inhimillisten pyrkimysten rajoittuneisuutta, yhtä välttämätön olemassa kuin ylevä, joka opettaa meidät käsittämään ihmisen ihanteelliset mahdollisuudet. Koomillisten vastakohtien herkkä tajunta saattaa tosin, jos se on pitkälle kehittynyt ja jos siihen liittyy katkera luonnonlaatu, johtaa kovaan ja sydämettömään irvistelyyn. Mutta se saattaa myöskin siellä, missä toisenlaiset luonteenedellytykset ovat vallitsevina, luoda vapaamman ja lämpimämmän sävyn elämänkäsitykseen. Kuinka usein tapahtuukaan, että suuri, joka korkeudessaan näyttää ankaralta ja saavuttamattomalta, menettää peloittavan luonteensa, niin pian kuin se joutuu *humoristisen* tarkastelun esineeksi. Ja jos ne vaatimukset, joihin tuo suuruus vetoaa, osoittautuvat epäoikeutetuiksi, saa pilkka siveellisen tehtävän, kun se armottomassa *satiirissa* riisuu naamiot väärien jumalain kasvoilta. Niiden vaatimaa palvontaa ja alistumista vastaan ei ole parempaa suojaa kuin se terve halveksinta, jonka naurunhohotuksesta peikotkin pakahtuvat, vaikka olisivat suuria kuin Dovretunturi.

YHDESTOISTA LUKU.

ESTEETTINEN ELÄMÄ.

Saatetaan huomauttaa, ja monet lukijat ovat kaiketi jo huomauttaneetkin, että esteettisten aistimusten ja mielikuvien alue on paljoa avarampi kuin mitä edelliset luvut osoittavat. Taide ja luonto, sanotaan, tarjoavat meille useita esteettisiä vaikutelmia, joita ei käy merkitseminen nimillä kaunis, ylevä tai koomillinen. Olisikin mahdotonta edes koettaakaan kieltää sellaisen huomautuksen oikeutusta. Mutta mainittuihin tunnelmalajeihin rajoittuvaa käsittelyä voidaan siitä huolimatta puolustaa. Näiden esteettisten vaikutusmuotojen rajoissa voidaan nimittäin tutkia kaikkia sen sielullisen tapahtuman luonteellisia ominaisuuksia, jonka avulla elämänvaikutelmat tehdään kontemplatiivisen mielihyvän esineiksi. Kauneushan, jonka yhteyteen sulo ja arvokkuus voidaan asettaa, antaa meille käsityksen esteettisistä sieluntiloista niiden mahdollisimman puhtaassa muodossa, kun sitävastoin ylevä ja koomillinen edustavat esteettistä liittyneenä ei-esteettisiin elämyksiin.

Se alue, jossa kauneudella on keskeinen asema, lähenee niinmuodoin uskonnon ja siveysopin piiriä ylevän mukana ja ulottuu koomillisessa ivassa valtiollisen ja siveellisen toiminnan takalistoille asti. Näiden rajalajien välissä tavataan taas lukuisia sellaisten esteettisten ilmenemismuotojen muunnoksia ja vivahduksia, jotka liittyvät toiseen tai suu-

reen pääluokkaan. Ja onpa sellaisiakin ilmiöitä olemassa, jotka tarkemman luokittelun mukaan täytyisi laskea itsenäisiin ryhmiin kuuluviksi. *Luontehikkaan*, karakteristisen, esim. ei välttämättä tarvitse olla koomillista tai ylevää aiheuttaakseen esteettisen elämyksen. *Kamalaa* taas voidaan silloinkin kun ei se ole ylevää käyttää taiteellisen esityksen aiheena, niin, voidaanpa *inhoittavaan* ja *vastenmieliseenkin* turvautua taiteellisen tehon eduksi. Jos olisi määränä antaa täydellinen esitys taide- ja kauneusopista, olisi sentähden välttämätöntä ottaa huomioon paljon suurempi määrä tunnelmalajeja, kuin mitä me olemme edellisessä edes maininneetkaan. Kun tämä teos ei kuitenkaan pyri olemaan muuta kuin esteettisen elämän yleisen luonteen selvittelyä, ei ole katsottu tarpeelliseksi käsitellä muita kuin suuria pääluokkia. Mitä on niistä sanottu, sitä voidaan oleellisimmilta osiltaan sovelluttaa kaikkiin niihin vaikutelmiin, joita taide tai puhtaasti esteettinen luonnon ja elämän tarkastelu tarjoavat. Tässä on syytä vain huomauttaa, että niiden ilmiöiden luku, jotka kelpaavat taide-esityksen aiheiksi, suurenee suurenemistaan esteettisen kehityksen ohella. Mitä joku yksilö tai aikakausi pitää esteettisesti mitättömänä, se saattaa toisen yksilön tai toisen sukupolven mielestä olla varsin rikas runollisista mahdollisuuksista. Niin leviää puhtaan kontemplatiivisen tarkkaamisen valtakunta yhä avarammille aloille, joiden rajojen sisäpuolella on tilaa mitä erilaisimmille esteettisen tehon vivahduksille.

Joka kerta kun taide on rikastuttanut aluettansa uudella voittomaalla, on ihmisten kyky arvostaa luonnon ja elämän esteettisiä ominaisuuksia syventynyt ja herkistynyt. Suuret luovat henkilöt ovat osanneet nostaa vaikutelmat niiden arkipäiväisyydestä ja tehdä ilmiöt inhimillisten sieluntilojen tulkeiksi. Niille, jotka ovat ottaneet oppia heidän luonnon ja elämän kuvailustaan, on olemassaolo saanut merkityksen, joka siltä siihen asti puuttui. Tämän on Hugo von Hofmannsthal lausunut kauniimmin kuin kukaan muu antaes-

saan runossaan *Der Tod des Tizian* (Tizianin kuolema) erään maalarivainajan oppilaan huudahtaa:

Die aber wie der Meister sind, die gehen,
Und Schönheit wird und Sinn wohin sie sehen.[1]

Taiteelliselle näkemykselle, joka itsetiedottomasti järjestää todellisuusvaikutelmat niin, että ne kaikki puolestaan tehostavat vallitsevaa tunnelmaa, on tuskin olemassa ainoatakaan ilmiötä, joka ei voisi saada esteettistä arvoa. Sentähden kätkeytyykin — ellei kiinnitetä huomiota siihen liioitteluun, joka on kaikille tahallisesti kärjistetyille väitteille ominaista — merkittävä totuus sanoihin, joilla Friedrich Hebbel päättää maalari Gurlittille osoittamansa sonetin:

Ich möchte Bilder schaun, nicht machen können,
Und bloss, um nichts vom Hässlichen zu leiden,
Denn niemals hat's der Maler noch gesehen.[2]

Niinä hetkinä, jolloin taiteilija on taiteilija, niin on kaiketi Hebbelin ajatus tulkittava, ei hän näe mitään rumana. Sekasorto järjestyy merkitseväksi kokonaisuudeksi; ahdistava muuttuu kohottavaksi suuruudeksi; nöyryyttävän tilalle ilmestyy koomillinen pienuus; salassa väräjöinyt yhteinen sävel paisuu voimakkaaksi sopusoinnuksi; ja vallitseva epäsointukin voi kiinnittää mieltä luontehikkaana rumuutena. Näin vaikuttaa esteettinen tarkkaaminen Arkhimedeksen tukipisteen tavoin, jonka avulla ihminen kohottaa koko elämäntasonsa olemassaolon kovien ja raskaiden ehtojen yläpuolelle. Esteettiset elämykset perustuvat, niin voisi myöskin sanoa, jonkinlaiseen muuttumis-ihmeeseen, joka tekee

---

[1] Mutta ne, jotka ovat kuin mestarimme, ne käyvät, ja kauneutta syntyy ja järkeä kaikkialle, minne he katsovat.

[2] Minä tahtoisin osata nähdä kuvia, enkä niitä tehdä, ja vain sen takia, ettei rumuus tuottaisi minulle mitään kärsimyksiä, sillä milloinkaan ei ole maalari sitä vielä nähnyt.

meille mahdolliseksi saada puhtaita mielihyväarvoja kaikista vaikutelmista ja kokemuksista. Jos tuollaista todellisuuteen suhtautumista johdonmukaisesti noudatettaisiin, olisi elämänehdot täydelleen voitettu, ja vapaudenihanne olisi kahlitsevana olemassaolotaistelusta huolimatta toteutunut esteettisessä havaitsemisessa. Mutta silloin olisi myös taide itse menettänyt sisäisimmän elinvoimansa, sillä sehän on kaikkien inhimillisten ilmausten tavoin sidottu taisteluun ja vaivaan. Siihen sisältyy pyrkimys vapauteen, mutta sen juuret vajoavat kuitenkin aina täytymykseen.

Tästä esteettisen toiminnan alkuperän ja tarkoituksen välillä vallitsevasta ristiriidasta on erikoisesti huomautettu jo tutkimuksemme ensimmäisissä luvuissa. Mutta sittenkin on syytä vielä kerran, ennenkuin tämän teoksen päätämme, muistuttaa siitä. Kun oli kysymyksessä taiteen olemuksen määritteleminen ja sen kehityksen selittäminen, oli myös välttämätöntä lakkaamatta kiinnittää huomiota »ei-esteettisten» tekijäin vaikutukseen, ja yhtä tarpeellista on pitää silmällä tätä vaikutusta silloin, kun on lausuttava arvostelu yksityisistä taideteoksista tai suoritettava esteettisen elämän yleisarviointi. Vaikka ei taidetta voidakaan pitää todellisena taiteena, ellei sen luomiseen ja nauttimiseen sisälly esteettisen riippumattomuuden aines, niin on taas toiselta puolen asianlaita siten, ettei »pyyteetön» luominen yksinään kykene synnyttämään uusia esteettisiä arvoja. Kaunis, sulokas, arvokas ja ylevä eivät ole tietoisen kauneuteen pyrkimisen hedelmiä, vaan ne ovat nousseet ilmoille elämän omista valinkaavoista. Sentähden ei olekaan mitään mielettömämpää kuin puhe itse olemassaolon tekemisestä taideteokseksi, joka olisi elämän yleisten lakien yläpuolella.

Juuri täyteläinen ihmiselämä kokonaisuudessaan tarjoaa aineksia runoudelle ja kuvaamataiteille. Mutta elämä, joka on eristäytynyt olemassaolon ehdoista »pyyteettömään» näkemiseen, ei ole milloinkaan täyteläistä elämää. Kohoamalla elämäntaistelun yläpuolelle rauhallisesti tarkastelevaan va-

pauteen pääsemme hetkiseksi esteettiseen riippumattomuuteen tuskista, vaivoista ja vaikeuksista. Mutta missä sellainen riippumattomuus on muuttunut täydelliseksi, siellä se on ostettu menettämällä itse elämäntunto. Taide, joka kuvastaisi tuollaista ehdotonta esteettistä olemista, ei voisi vaikuttaa vapautuksena tuskista tai levähdyksenä vaivoista, vaan sen tehtävänä olisi vain heikosti salata kaikista onnettomuuksista äärimmäisintä, sitä, mikä kohtaa niitä, jotka ovat kadottaneet kyvyn välittömästi tuntea elämän ilot ja surut. Ja sellainen taide saattaisi, jäädessään vaille minkäänlaista merkitystä nostattavana ja vahvistavana voimana, liiankin helposti tukea sitä kaikkeen suostuvaa katsantokantaa, joka toimettomuudessaan on tavallaan osallinen siihen, mitä se myötätuntoisesti tarkatessaan ja ymmärtäessään antaa anteeksi.

Olisi nimittäin turhaa yrittääkään kieltää, että liian yksipuolinen esteettisten tunteiden ruokkiminen saattaisi johtaa alkuperäisen elinvoiman näivettymiseen ja kuihtumiseen. Pelkästään tarkasteleva ja havaitseva suhtautuminen saattaa tulla siinä määrin vallitsevaksi, että vaikutelmat voivat menettää kykynsä aiheuttaa toimivia vastavaikutuksia. Jos näin käy luovalle taiteilijalle, jää teos korvaukseksi luomistyön vaatimista uhrauksista. Mutta jos sellaiset henkilöt asettavat taiteen elämän tilalle, jotka eivät itse kykene tuottamaan esteettisiä arvoja, voi ihmiselämä kulua turhaan toimettomassa toisenkäden nautinnossa. Sellainen vaara on sitä suurempi, mitä lähemmin taide-esitys liittyy yksilöllisiin kokemuksiin ja mitä helpommin siis esteettiset elämykset voivat sulautua ei-esteettisiin. Kirjallisuus, jossa lukijan on helppo tuntea kaikki oman olemisensa ilot ja surut, saattaakin sentähden viedä siihen, että itse tätä olemista katsellaan kirjalliselta näkökannalta. Ja ihminen, jolle oma minä on muuttunut kirjalliseksi aiheeksi, on auttamattomasti hukassa todellisuudelta.

Vetoamalla tuollaisiin esimerkkeihin voitaisiinkin siis jon-

kinlaisella oikeutuksella väittää, että taide on yksityistapauksissa vaikuttanut elämänvastaisena voimana. Mutta esteettistä sivistystä ei voida, joutumatta syylliseksi harhapäätelmään, asettaa edesvastuuseen kaikesta siitä tuhosta, mitä yleisön suosima kaunokirjallisuus voi saada aikaan vastaanottoisissa mielissä. Harvoinpa on rikas tai perinpohjainen taiteentuntemus sen oman persoonallisuuden ihmeiden viljelemisen ja vaalimisen pohjana, jota niin usein tavataan harrastavissa »esteetikoissa». Ja kun sellainen esteettisen ja ei-esteettisen elämän sekoittaminen yleensä perustuu katsantokantaan, joka on ollut liian rajoitettu, niin varjelee kaiketi syvempi tutkimus vaaroilta, jotka johtuvat puolinaisuudesta. Avarampi katse huomaamaan suurta taiteessa, tämä suuri kun kaiken suuren tavoin on omansa painamaan minän mitättömät elämykset unohduksiin, ei saata olla vapauttamatta sairaalloisesta ja elämänvastaisesta todellisuusvaikutelmilla leikkimisestä.

Ehdoton pyyteettömyyshän on, niinkuin on aikaisemmin huomautettu, vain puhdas ajatustuote, johon täytyy turvautua saadakseen selvyyttä käsitemäärittelyihin. Jos teoriassa tahdotaan erottaa taide muista toiminnanmuodoista, on pakko jättää huomioon ottamatta kaikki muut paitsi suoranaisesti esteettiset tekijät. Mutta teoria ei saa houkutella meitä unohtamaan, että todellisuudessa siveellis-käytännölliset ainekset sanovat myös aina sanansa kaikessa taiteen luomisessa ja kaikessa esteettisessä arvioinnissa. Tahdon voimaa ja sitkeyttä, uljasta totuusrohkeutta, lujaa ilmaisukeinojen hallintaa, rehellisyyttä ja vilpittömyyttä — näitä ja muita samanlaisia ominaisuuksia me ihailemme niissä taiteentuotteissa, jotka asetamme korkeimmalle kaikista. Ja juuri nämä samat ominaisuudet luovat ei-esteettisessäkin elämässä suuruutta siveelliseen ihmiseen. Sentähden voidaankin ainoastaan teoreettisessa abstraktiossa jyrkästi ja johdonmukaisesti erottaa toisistaan taiteen ja siveellisyyden alueet.

Taidetuotannon vaikutuksesta on ihmissuku saanut esteettisen havaitsemisen kyvyn, jonka avulla kaikki olemassaolon taistelut ja vaivat voivat antaa aihetta rauhallisen kontemplatiiviseen mielihyvään. Siten astuvat kauneus ja muut esteettiset ilmestysmuodot kirkkauden, levon ja vapauden saattamina kaikkien elämään. Ei ole niin piintynyttä, pelkkää hyötyä tavoittelevaa esteettisen viljelyksen halveksijaa, joka ei tietämättään olisi esteettisten tuntemusten alituisen vaikutuksen alaisena. Eikä kukaan, jos hän tietäisi, mitä menetys merkitsisi, tahtoisi luopua näistä tuntemuksista, sillä ilman niitä olisi elämä kalseata, mykkää, pimeätä eikä enää elämisen arvoista. Mutta esteettiseen kuvitteluun sisältyvä vapautuminen olemassaolon kahlitsevista ehdoista ei saata tulla täydelliseksi taiteen kadottamatta yhteyttään käytännöllisen elämän kanssa ja samalla myös menettämättä vaikutusvaltaansa ihmisten mieliin. Niin riippuvat esteettiset ja ei-esteettiset ilmiöt toisistaan, ja niin voidaan, jos vain on siihen aikaa ja halua, kiistellä loppumattomiin toisen tai toisen tekijän oikeudesta pysyä merkitsevämpänä. Meille riittää, kun olemme selvittäneet, ettei käytännöllinen elämä voi tulla toimeen ilman esteettisen näkemisen puhdasta ja vapaata iloa ja etteivät taide eikä kauneudennautinto voi koskaan kokonaan vapautua olemassolon ankarasta ja kovasta todellisuudesta. Siinä on kaikki, mitä me varmasti tiedämme, mutta siinä on myös kaikki, mitä meidän tarvitseekin tietää.

HUOMAUTUKSIA

Lukijan ei tule näistä huomautuksista etsiä tietoja esteettisestä kirjallisuudesta. Tässä mainitaan vain sellaiset teokset, joihin on tekstissä viitattu tai joita on pidetty sopivana suositella aloittelijan luettaviksi. Ken haluaa syventyä johonkin tässä käsiteltyyn kysymykseen, löytää vaikeuksitta erikoiskirjallisuudesta ne opastukset, jotka eivät voi saada sijaa tällaisessa yleistajuisessa teoksessa.

ENSIMMÄINEN LUKU

Tässä luvussa esitetty yleiskatsaus esteettisen tieteen kehitykseen ei luonnollisesti pyydä olla millään tavalla täydellinen. Lukijoita, jotka haluavat saada tarkempaa selvitystä tässä kosketeltuihin kysymyksiin, neuvotaan turvautumaan johonkin monista estetiikan historiaa käsittelevistä teoksista. Niiden joukossa on toht. K. S. Laurilan suomeksi ilmestynyt kirja *Johdatus estetiikkaan. Historiallinen osa* (Porvoo, 1911) erikoisesti suositeltava yleistajuisen, aloittelijallekin helposti käsitettävän esityksensä takia. Ruotsalaisessa kirjallisuudessa ei ole mitään täydellistä esteettisten teoriain historiaa. Gustaf Ljunggrenin *Framställning af de förnämsta estetiska systemerna* (I. 2 painos, Lund, 1869; II. 2 p., Lund, 1883) käsittää nimittäin vain saksalaisen estetiikan Kantista Hegeliin sekä Vischerin järjestelmän. Uudempaa estetiikkaa käsittelee Evert Wrangel teoksessa *Estetiska studier*, ss. 1—70 (Lund, 1898); Kantin ja Schillerin estetiikkaa esittelee taas Albert Nilsson johdatuksessaan teokseen *Tegnérs filosofiska och estetiska skrifter* (Tukholma, 1913).

Ulkomaisista esityksistä on Benedetto Crocen *Estetica*n (saksalainen käännös, Leipzig, 1905) historiallinen osa suppean muotonsa takia sovelias niille, jotka haluavat perehtyä tähän alaan. Ei tule kuitenkaan päästää arvosteluaan harhaan sen sättivän sävyn vaikutuksesta, jolla Croce käsittelee erikoisesti saksalaisia spekulatiivisia esteetikoita. Arvokas niille lukijoille, jotka jo ennakolta jonkun verran tuntevat ainetta, mutta liian vaikeatajuinen aloittelijalle on Heinrich von Steinin *Die Entstehung der neueren Aesthetik* (Stuttgart, 1886). Lyhyempi, mutta kaikessa suppeudes-

saankin erinomaisen opettava esitys estetiikan kehityksestä sisältyy saman tekijän jälkeenjääneeseen teokseen *Vorlesungen über Aesthetik. Nach vorhandenen Aufzeichnungen bearbeitet* (Stuttgart, 1897). Tunnollinen, mutta laveudestaan huolimatta ei riittävän täydellinen on Bernard Bosanquetin *A History of Aesthetic* (Lontoo, 1892). E. Meumannin *Einführung in die Aesthetik der Gegenwart* (2 p., Leipzig, 1912) sisältää suppean selonteon uudemman – erittäinkin kokeellis-sielutieteellisen – estetiikan työmenetelmistä ja tuloksista.

Suuret estetiikan historiaa käsittelevät teokset, sellaiset kuin Walterin *Geschichte der Aesthetik im Alterthum*, Schaslerin *Kritische Geschichte der Aesthetik*, Lotzen *Geschichte der Aesthetik in Deutschland* (uusi p. 1913) ym., edellyttävät lukijalta filosofisia ja esteettisiä erikoistietoja.

Siv. 17. Kysymys kartesiolaisuuden ja klassillisuuden suhteesta on usein ollut käsittelyn alaisena sekä estetiikassa että kirjallisuudenhistoriassa. Tässä yhteydessä riittää viittaus Steinin teokseen *Die Entstehung der neueren Aesthetik*, s. 33 seur., ja Crocen kirjaan *Aesthetik*, s. 196 seur.

TOINEN LUKU

Siv. 23 seur. Mitä tässä sanotaan esteettisten teoreetikkojen taipumuksesta yksipuolisesti nähdä virheitä edeltäjäinsä opeissa, soveltuu aivan erikoisesti Tolstoin ja Crocen tapaan käsitellä estetiikan historiaa. On kuitenkin huomautettava, että Croce viimeisimmässä teoksessaan *Breviario di Estetica* (Bari, 1913) koettaa tehdä täyttä oikeutta myöskin niille kirjoittajille, joiden mielipiteitä hän ei hyväksy.

Siv. 24 seur. Vrt. Hirn, *Förstudier till en konstfilosofi* (Helsinki, 1896), s. 6 seur., ja *Konstens ursprung* (Tukholma ja Helsinki, 1902), s. 7 seur., joissa teoksissa esteettistä itsetarkoituksellista tunnusmerkkiä laveammin käsitellään.

Siv. 26. Vrt. Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, Theil I, Abschnitt I, Buch I, 1–2.

Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Brief XV.

Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, § 36. Sanat »ohne Intresse», »pyyteettömästi», »vailla sivuharrastuksia», »puhtaasti», ovat antaneet aihetta moniin väärinkäsityksiin, jotka kuitenkin olisi voitu välttää, jos olisi otettu selkoa yhteydestä, missä Kant tätä nimitystä käyttää. Ei tarvitse huomauttaa, että esteettiset ilmiöt semmoisinaan »herättävät harrastusta», vaikka ne eivät vetoakaan mihinkään käytännölliseen etuun eivätkä tarjoa mitään tietopuolista oppia. Niinpä ei ruotsinkielessä »intresselös» tai »ointresserad» suinkaan merkitse samaa kuin »ointressant». Lausetapaa »ohne Interesse» arvostelee Herder terävästi riitakirjoituksessaan Kantia vastaan: *Kalligone*, *Vom Angenehmen*

und Schönen, I: 5. (Herders Sämmtliche Werke, julk. Bernhard Suphan, XXII, Berlin, 1880, ss. 96—97.)

Siv. 29 seur. Niitä teoreettisia kiistelyitä, joihin itsetarkoituksellinen tunnusmerkki on antanut aihetta, ei tule sekoittaa siveysopillisiin väittelyihin iskusanasta *l'art pour l'art*. Kun jokapäiväisessä puheessa käytetään sanantapaa »taide taiteen vuoksi», tarkoitetaan tavallisesti esteettisen tuotannon väitettyä oikeutta pysyä riippumattomana vallitsevista siveyssäännöistä. Mutta kun teoreettis-esteettisessä kiistelyssä pohditaan tekstissä esitettyjä väitteitä, niin taistelu koskee sitä, onko oikeutettua vai ei pitää esteettisten ilmiöiden maailmaa omana, erikoisena tutkimusalueenaan, tai toisin sanoen sitä oppilausetta, joka muodostaa itse erikoisen esteettisen tieteen perusedellytyksen.

Siv. 30 seur. Ei ole katsottu tarpeelliseksi ottaa tässä teoksessa käsiteltäviksi niitä huomautuksia, joita Guyau esittää taidetta itsetarkoituksena puoltavaa teoriaa vastaan teoksessaan *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*. Niin kauniisti suoritettu kuin Guyaun todistelu onkin, perustuu se kuitenkin meidän nähdäksemme vallitsevan esteettisen teorian väärinkäsitykseen. Vrt. Hirn, *Konstens ursprung*, ss. 8 ja 12, sekä Nilsson, johdatus teokseen *Tegnérs filosofiska och estetiska skrifter*, ss. 59 ja 61.

Siv. 34 seur. V. 1901 ilmestyneessä kirjassani *Pueblofolkens konstlif* olen erikoisen kansanryhmän taidetuotantoon perustuen koettanut osoittaa, kuinka läheisesti taide alemmilla kehitysasteilla liittyy käytännölliseen elämään. Viljelijän huolenpito laihostaan ja sadostaan on näiden maatamuokkaavien intiaanien keskuudessa lyönyt leimansa uskonnolliseen näytelmään samoin kuin rakennustaitoon, saviteollisuuteen ja koristevarastoonkin. Kaikissa esteettisen tuotannon muodoissa esiintyy siis karun luonnon kaikkivaltias vaikutus. Elämä on ollut kovaa ja vaivalloista, ja taiteen on ollut pakko palvella sen tarpeita. — Sama suhde voitaisiin varmasti havaita muidenkin kansojen kuin Pueblo-intiaanien keskuudessa.

Siv. 38. Keats, *Endymion*, säkeet I seur.

KOLMAS LUKU

Tässä luvussa lausuttuja väitteitä perustellaan laveammin ja esimerkkejä sekä kirjallisuusopastuksia annetaan teokseni *Konstens ursprung* luvuissa 10—20.

Siv. 42. Tekniikan ja käytännöllisen välttämättömyyden vaikutusta kalujen muotoihin ja somistukseen sekä koristeaiheiden kehitykseen teroitetaan jo voimakkaasti Gottfried Semperin käänteentekevässä teoksessa *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, 1—2, 1860—64.

Englantilaisessa taidekirjallisuudessa ovat tätä menettelytapaa sovelluttaneet mm. Balfour (*The Evolution of Decorative Art*, 1893) ja Haddon (*Evolution in Art*, 1895).

NELJÄS LUKU

Tässä luvussa kehitellyt teoriat — joita laajemmin perustellaan teoksessani *Konstens ursprung*, luvuissa 1—9 — esiintyivät lyhyesti käsiteltyinä jo v. 1896, minun silloin julkaisemassani väitöskirjassa *Förstudier till en konstfilosofi på psykologisk grundval.*

Tunne-elämään perustuvista taiteenselityksistä mainittakoon tässä Julius Langen (*Om Kunstvaerdi*, 1876), Leo Tolstoin (*Mitä on taide?* Porvoo, 1898) sekä K. S. Laurilan (*Zur Theorie der ästhetischen Gefühle* aikakauskirjassa *Zeitschrift für Aesthetik*, 1909, ja teoksessa *Versuch einer Stellungnahme zu den Hauptfragen der Kunstphilosophie*, 1903 . Vastoin Meumannia (*Ästhetik der Gegenwart*, s. 115) en minä voi havaita mitään yhtäläisyyttä näiden oppien ja Konrad Fiedlerin taideteorian välillä. Vrt. Fiedler, *Schriften über Kunst*, I, München, 1913, sekä Konnerth, *Die Kunsttheorie Konrad Fiedlers*, München, 1909. Sitävastoin näyttää varsin suuri samankaltaisuus vallitsevan tekstissä kehitellyn katsantokannan ja Benedetto Crocen teorian välillä sen viimeisessä muodossa. Vrt. Croce, *Breviario di Estetica*, 1913, ss. 42—45.

Siv. 59 seur. Oppia sieluntilojen myötätuntoisesta siirtymisestä yksilöstä toiseen esitettiin varsin selvästi jo Adam Smithin siveysteoriassa, sitä kehittelivät sittemmin skotlantilaiset ja englantilaiset filosofiset kirjailijat, ja se on uudemmassa sielutieteessä saavuttanut suorastaan vallitsevan aseman. Tarkempia tietoja yksilöidenvälisen tunne-elämän sielutiedettä käsittelevästä kirjallisuudesta annetaan teoksessani *Konstens ursprung*, s. 72 seur.

Siv. 59. Jäljittelyteorian kannattajain ja mielleyhtymäin merkityksen teroittajain välisistä kiistelyistä, ks. *Konstens ursprung*, s. 73. Siinä mainittuihin teoksiin on lisättävä Lippsin myöhemmin ilmestynyt *Grundlegung der Ästhetik*, 1903, sekä Vernon Leen ja C. Anstruther Thomsonin *Beauty and Ugliness and other Studies in Psychological Aesthetics*, 1912.

Siv. 67 seur. Miimillisestä aineksesta kuvaama- ja runotaiteissa, vrt. Vischer, *Das Schöne und die Kunst*, 3 p., Stuttgart, 1907, s. 79.

Siv. 70. Ei sovi jättää mainitsematta, että Vischer edellä nimitetyissä esitelmissään on vaihtanut käsitteen *Idee* käsitteeseen *Lebensgehalt*. Vrt. erikoisesti ss. 100 ja 109.

Siv. 71. Teoksessa *Konstens ursprung* (ss. 118—119) on näitä seikkoja selvitettäessä lausuttu mm. seuraavaa:

»Mitä tunneperäisempi meidän johonkin määrättyyn kokonaisuuteen

suuntautuva havaitsemisemme on ollut, sitä suurempi on tarve keskittää kaikki muistot jonkin yksityisen seikan ympärille, seikan, joka kykenee yksinään kannattamaan alkuperäisen kuvan koko yksityiskohtarunsautta ja joka siten helpottaa sen elävöittämistä. Tätä taitoa osata järjestää suuria älyllisten ja tunneperäisten ainesten yhtymiä erinäisten polttotai, jos niin saa sanoa, voimapisteiden ympärille saatetaan kieltämättä melkoisesti kehittää harjoituksen avulla. Mutta itse sielullinen tapahtuma ei edellytä tietoista tarkoitusta. Se perustuu melkein vaistomaiseen pyrkimykseen välttää sitä ristiriitaa, joka muutoin vallitsisi voimakkaan tunteen ja hajanaisen älyllisen tarkkaavaisuuden välillä. Puhtaasti sielutieteellisin perustein voidaankin sentähden tukea seuraavaa Carlylen mietelmää: 'Sielu luo omasta yhtenäisyydestään yhtenäisyyttä kaikkeen, mitä se rakastaen tarkastelee.'»

VIIDES LUKU

Siv. 75 seur. Villien ja barbaarien juhlatavoista sekä dionysolaisesta hurmauksesta, ks. lukua »Den objektlösa extasen» tekijän tutkimuksessa *Förstudier till en konstfilosofi.*

Siv. 76. Vrt. *Konstens ursprung*, s. 105 seur.

Siv. 77. Schiller, *Der Tanz.*

— — — Es ist des Wohllauts mächtige Gottheit,
Die zum geselligen Tanz ordnet den tobenden Sprung,
Die, der Nemesis gleich, an des Rhythmus goldenem Zügel
Lenkt die brausende Lust und die verwilderte zähmt.

Siv. 78. Vrt. esim. Vischer, *Das Schöne und die Kunst*, s. 85. Wrangel, *Dikten och diktaren*, ss. 72—73.

Siv. 81. Käsitteistä dionysolainen ja apolloninen, vrt. erittäin Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie.*

Siv. 83. Asiaan ei vaikuta, käytetäänkö, niinkuin monet uudemmat kirjoittajat tekevät, tekstissä esiintyvän lausetavan »puhtaasti maalauksellisia mielihyvänaistimuksia» asemesta sanamuotoa »puhtaasti maalauksellisia arvoja». Useimmat yhtynevät kaiketi siihen mielipiteeseen, että »maalauksellinen arvo» on ennen kaikkea tunnearvo.

Siv. 84. Goethe, *Götz von Berlichingen.* Ensimmäisen näytöksen viimeinen kohtaus.

Siv. 86. Erinäisiä sattuvia mietelmiä esteettisen havaitsemisen »välimatkasta» tavataan Müller Freienfelsin teoksessa *Psychologie der Kunst*, Leipzig, 1912, II, s. 189.

Siv. 89. »Fällt ihnen nicht ein», Vischer, *Das Schöne und die Kunst*, s. 28.

Siv. 99. Dessoir, Max, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart, 1906, s. 196.

Siv. 102. Että Oeser otaksuttavasti opetti niin Goetheä kuin Winckelmanniakin arvostamaan antiikin taiteen »edle Einfalt und stille Grösse», huomauttaa Justi, *Winckelmann*, I, s. 410 (Leipzig, 1866).

Siv. 104. Mörike, *Auf eine Lampe*. Loppusäe kuuluu: »Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.» Runoon viittaa Vischer teoksessaan *Das Schöne und die Kunst*, ss. 66 ja 149. Esimerkki on kuitenkin niin sattuva, ettemme voi olla sitä mainitsematta, vaikkapa vain toisessa kädessä.

Siv. 105. Runeberg, Reflexioner, *Efterlämnade skrifter*, I, ss. 248–249. »Menskligheten sitter vid lifvets strand och gråter öfver den mörka vågens skum och oro. Då kommer poesin, en solblick mellan molnen, och låter henne se hur djup, klar och ren den sjö är, som så svallar.» Tämä Runebergin taiteelliselle katsantokannalle niin luonteenomainen lausunto muistuttaa meistä nähden niitä kuuluisia sanoja Winckelmannin teoksesta *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, joilla Lessing aloitti *Laokoon*insa. »Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Grösse, so wohl in der Stellung als im Ausdrucke. So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, eben so zeiget der Ausdruck in den Figuren der Griechen bey allen Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele.» Winckelmann, *Werke*, hrsg. von C. L. Fernow, Dresden, 1808, s. 31.

Vrt. myös Winckelmann, *Von der Grazie in Werken der Kunst*, Werke, I, s. 260. »In Betrübniss und Unmuth sind sie [die alten Figuren] ein Bild des Meers, dessen Tiefe stille ist, wenn die Fläche anfängt unruhig zu werden; auch im empfindlichsten Schmerzen erscheint Niobe noch als die Heldinn, welche der Latona nicht weichen wollte.»

Omituisuutena mainittakoon, että Justi, joka on päässyt useiden Winckelmannin mainioimpien vertausten mallien perille, on asettanut ensimmäisen ylempänä lainatuista lausunnoista erään kuningatar Kristiinan mietelmän yhteyteen: »La mer est l'image des grandes âmes: quelque agitées qu'elles paraissent, leur fond est toujours tranquille.» Justi, *Winckelmann*, I, s. 242.

Vertausta hyrskyvistä aalloista ja rauhallisesta syvyydestä käyttää myös Jean Paul, *Vorschule der Aesthetik* I, § 62 (lainattu myös Wrangelin teokseen *Dikten och diktaren*, s. 72): »nicht das hochauffahrende Wogen, sondern die glatte Tiefe spiegelt die Welt». Tämä vertaus taas johtaa ajatuksen seuraavaan Runebergin mietelmään (*Efterlämnade skrifter*, s. 249): »En skald skall i sin själ vara en djup och klar bölja. Men tvenne slag

af skalder finnas: Den djupa, klara böljan kan röras af en vind, då speglar den rikt, men oroligt; den kan vara obruten, då speglar den fattigt, men tryggt.»

SEITSEMÄS LUKU

Siv. 109. Vrt. Ljunggren, *De estetiska systemerna*, II, s. 35.

Schiller, *Über Anmuth und Würde*, passim.

Volkelt, *System der Ästhetik*, II (München, 1910), s. 189.

Siv. 110. Vrt. Souriau, *L'Esthétique du mouvement*, Paris, 1889, s. 199.

Siv. 110. »Die Schöne bleibt sich selber selig» jne. Faust, II, 2 näytös.

Siv. 111. Spencer, *Essays*, I (Lontoo 1858), ss. 406–411. Ruotsiksi kokoelmassa *Behaget och andra uppsatser*. Käännös ja esipuhe Robinsonin, Tukholma, 1888.

Siv. 112. Seuraavilla sivuilla esitetty sulon estetiikan käsittely on ajatuskulultaan ja osittain myös muodostelultaan samanlainen kuin viimeinen luku v. 1896 julkaisemassani yliopistollisessa väitöskirjassa *Förstudier till en konstfilosofi*.

Siv. 112. Guyau, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, 2 p., Paris, 1891, s. 41.

Siv. 112. Souriau, Paul, *L'Esthétique du mouvement*, Paris, 1888, s. 168.

Siv. 117. Schneider, G. H., *Der thierische Wille*, Leipzig, 1880, s. 203.

Siv. 119 seur. Kun olin tämän luvun jo kirjoittanut, tapasin mieltäkiinnittävän esityksen vaiston ja itsetiedottomuuden merkityksestä suloisten liikkeiden syntymiselle Heinrich von Kleistin pienessä kyhäelmässä *Über das Marionettentheater*.

KAHDEKSAS LUKU

Siv. 130. Kirjoitus ylevästä on hiljattain julkaistu selityksillä varustettuna, H. F. Müllerin toimittamana saksalaisena käännöksenä, *Die Schrift über das Erhabene*, Heidelberg, 1911. Se on ilmestynyt myöskin suomeksi. (*Korkeasta tyylistä*. Kreikkalaisesta alkutekstistä suomentanut sekä selityksillä varustanut O. E. Tudeer. Helsinki, 1918.)

Siv. 133. Kant, *Kritik der Urtheilskraft* (1 p. 1790), Theil I, Buch 2. Vrt. myös Kantin v. 1764 kirjoitettua vihkosta *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*.

Siv. 134 seur. Schiller, *Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände*, 1793. *Über das Erhabene*, 1801.

Volkelt, *System der Ästhetik*, II, ss. 107–108.

Vischer, *Über das Erhabene und Komische*, 1837. *System der Ästhetik*. Tulee

mainita, että ylevän käsitteen dialektista johdattelua ei tavata Vischerin jälkeenjääneessä teoksessa *Das Schöne und die Kunst.*

Siv. 136. Spekulatiivisten esteetikkojen yleviin vaikutelmiin sisältyvää pelon ainesta koskevista mielipiteistä vrt. erikoisesti ylempänä mainittuja Schillerin ja Vischerin teoksia.

Siv. 137. Fechner, *Vorschule der Ästhetik*, II, Leipzig, 1876, s. 174.

Volkelt, *System der Ästhetik*, II, München, 1910, s. 138.

Fechnerin väitteiden arvostelusta, vrt. Groos, *Einleitung in die Ästhetik*, Giessen, 1892, eritt. s. 329.

Siv. 140. Volkelt, *e.m.t.*, s. 138 ja 168.

Siv. 145. Volkelt, *e.m.t.*, s. 139.

Siv. 146 seur. Antiikin ja uudemman luonnonkäsityksen uskonnollisten ja esteettisten tunteiden välisestä yhteydestä, vrt. Rydberg, *Det sköna och dess lagar*, s. 84.

Siv. 148. Vrt. Ibsen, *Lille Eyolf*, 5 näytös.

Siv. 148. »Zum Erstaunen bin ich da.» Goethe, *Parabase.*

YHDEKSÄS LUKU

Siv. 152. Corneille, *Second discours sur la tragédie* (1660).

Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, Stück 74—78.

Bernays, *Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama*, Berlin, 1880.

Siv. 153—155. Tässä kosketeltuja kysymyksiä on laveammin käsitelty väitöskirjassani *Förstudier till en konstfilosofi*, toinen luku, sekä tutkimuksessani *Konstens ursprung*, IV luku.

Siv. 158—159. Volkelt, *Ästhetik des Tragischen*, 2 p., München, 1906, s. 257. *System der Ästhetik*, II, s. 329 seur.

Siv. 158. On syytä huomauttaa professori Volkeltinkin edellyttävän, että yksinomaan ahdistavatkin vaikutelmat saattavat herättää traagillista *nautintoa*, vaikkakin näyttää siltä, kuin ei hänen mielestään mielihyvän-aines voisi olla vallitsevana. Vrt. *System der Ästhetik*, II, s. 330 seur.

Siv. 159. Kuvaavaa sille laajalle sisällykselle, jonka Volkelt antaa käsitteelle traagillinen, on se seikka, että hän esittää Musset'n romaanin *La confession d'un enfant du siècle* sankarin ja Flaubertin romaanin *Madame Bovary* sankarittaren edustavasti traagillisiksi henkilöiksi.

Siv. 161. Vrt. Lipps, *Der Streit über die Tragödie*, Leipzig, 1891.

Siv. 162. Aristoteles huomauttaa *Runousoppinsa* 13:nnessa luvussa, ettei runoilijan tule esittää hyveellisten ihmisten onnettomuuksia, koska tämä ei herättäisi katsojassa pelkoa eikä sääliä, vaan ainoastaan suuttumusta. Toiselta puolen ei runoilijan myöskään tule kuvailla täydellisesti huonon

ihmisen tuhoa, koska sellainen kuvaus tosin tyydyttää meidän oikeudentuntoamme, mutta ei kykene liikuttamaan meitä sääliin eikä pelkoon. Traagillisten henkilöhahmojen tulee sentähden olla ihmisiä, jotka ovat luonteensa puolesta hyveen ja rikoksen äärimmäisyyksien välillä ja jotka ovat joutuneet vikapäiksi johonkin hairahdukseen (syyllisyyteen). Tämä hairahdus, niin päättelee varmaankin Aristoteles, tekee katsojalle mahdolliseksi ilman suuttumusta, mutta säälin säilyttäen, olla sankarin kohtalon todistajana. Aristoteles ei ole kuitenkaan johdonmukaisesti sovelluttanut tässä esittämäänsä vaatimusta.

Traagillisesta syyllisyysteoriasta vrt. edelleen Volkelt, *Ästhetik des Tragischen*, s. 150 seur. Brandes, *Begrebet: Den tragiske Skaebne.* (Samlede Skrifter, XII, s. 60 seur.) Katkelma v. 1863 kirjoitetusta tutkimuksesta *Om Skaebne Idéen i den antike Tragedie.*

Siv. 162. Vrt. Snellmanin ja Runebergin mielipiteidenvaihtoa Kuningas Fjalarista.

Siv. 163. Traagillisen syyllisyysteorian arvostelusta, vrt. Cohn, *Allgemeine Ästhetik*, Leipzig, 1901, ss. 198—199.

Siv. 165. Vrt. erikoisesti Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, 51, II, 57. Tämän käsityksen arvostelua ks. Lipps, *e.m.t.*, s. 3 seur.

Siv. 166 seur. Schopenhauer (*e.m.t.*, II, 37) tunnustaa, että antiikin murhenäytelmäin sankarit harvoin osoittavat alistumista kohtaloonsa. Mutta hänen nähdäkseen onkin antiikin murhenäytelmä uudempaa murhenäytelmää alemmalla asteella.

Siv. 169. Klassillisesta murhenäytelmäkäsityksestä, vrt. Schillerin runoa *Shakespeares Schatten.*

Siv. 169 seur. Volkelt, *Ästhetik des Tragischen*, s. 66 seur. *System der Ästhetik*, II, s. 299. Laurila, joka pääasiassa yhtyy Volkeltin käsitykseen, vastustaa kuitenkin traagillisen henkilön suuruusvaatimusta. *Zur Lehre von den ästhetischen Modifikationen. Zeitschrift für Ästhesik und allgemeine Kunstwissenschaft*, VIII, s. 36.

Siv. 170. Topelius, *J. L. Runeberg inför sitt rykte.*

Schiller, *Shakespeares Schatten*, — »— — das grosse, gigantische Schicksal, Welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt.»

Siv. 171. Traagillisesta ylevän lajina vrt. myös Schopenhauer, *e.m.t.*, II, 37. Cohn, *e.m.t.*, s. 190.

KYMMENES LUKU

Siv. 174. Jean Paul, *Vorschule der Aesthetik*, I, § 26, Sämmtliche Werke, nide 18 (Berlin 1841), s. 113. »Das Lächerliche wollte von jeher nicht in die Definitionen der Philospohen gehen — ausgenommen unwillkürlich.»

Siv. 174. Aristoteles, *Runousoppi*, luku V (Huvinäytelmästä). Vrt. Platon, *Filebos*, Lavea esitys Platonin koomillisuus-opista on Rindellin teoksessa *Framställning af teorierna om det komiska före Solger och Hegel*, Helsinki, 1885.

Siv. 175. Arnold Ruge, *Neue Vorschule der Ästhetik: Das Komische*, Halle, 1837, s. 59.

Siv. 175. Stewart, Dugald, *The Philosophy of the Active and Moral Powers of Man*, I, Collected Works, julk. Hamilton, VI, s. 39.

Siv. 177. Vrt. Cicero, *De oratore*, II, §§ 63 ja 64.

Siv. 177. Että naurunalaiseksi joutuneen täytyy olla henkilö, joka ei herätä voimakasta vihaa eikä voimakasta sääliä, siitä huomauttaa — otaksuttavasti jäljitellen Aristoteleen lausuntoja traagillisesta — jo Cicero kirjoituksessaan *De oratore*, II, § 59. Toht. Laurila on suunnannut minun huomioni tähän Descartes'in ja Ciceron teoriain yhtäläisyyteen.

Siv. 178 seur. Hobbes, *Human Nature*, luku IX; *Leviathan*, I, luku VI.

Siv. 178. Coquelin Cadet, *Le rire*, s. 24.

Siv. 179. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, II, § 200.

Siv. 180. Groos, *Einleitung in die Aesthetik*, ss. 406—408.

Groosin teoriaa on syytä verrata, mutta sitä ei tule sekoittaa Jean Paulin kuuluisaan oppiin sijojen vaihtumisesta koomillisessa. *Vorschule der Aesthetik*, I, § 28. Vrt. myös Brandes, *Laeren om det Komiske* (1866), *Samlede Skrifter*, XII, eritt. s. 127 seur.

Siv. 180. Vrt. Hall ja Allin, *The Psychology of Tickling, Laughing and The Comic: American journal of Psychology*, IX, sekä Lipps, *Komik und Humor*, Hamburg ja Leipzig, 1898, s. 64.

Siv. 181. Bain, *The Emotions and the Will*, 3 p., 1875, s. 197. Vrt. s. 176. Tekstissä esitettyä lausuntoa ei ole aikaisemmissa Bainin teoksen painoksissa. Onkin sentähden todennäköistä, että Bainin päätelmiin on jossain määrin vaikuttanut Spencerin tutkimus, joka ilmestyi myöhemmin kuin Bainin kirjan ensimmäinen painos.

Siv. 182. Spencer, *Essays*, 2 sarja. *The Physiology of Laughter* (1863).

Siv. 184. »Wir sind jung, meine Freunde, das ist schön, wir werden älter werden, das ist dumm»; Goethe, *Aus meinem Leben*. Buch VI.

Siv. 184. La Bruyère, *Les caractères*. Luku *Du coeur*.

Siv. 186. Bain, *The Emotions and The Will*, s. 257. Spencer, *Essays*, II, s. 116. Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, § 54. Jean Paul, *Vorschule der Aesthetik*, I, §§ 26—27.

Siv. 187. Lipps, *Komik und Humor*, ss. 40 ja 41. Vrt. myös Lipps, *Grundlegung der Ästhetik*, s. 575 seur.

Siv. 188. Että eläimet käyvät naurettaviksi sikäli kuin ne muistuttavat ihmisiä, siitä on usein huomautettu esteettisessä kirjallisuudessa.

Vrt. esim. Jean Paul, *Vorschule der Aesthetik*, § 28. Ruge, *Neue Vorschule der Ästhetik*, s. 131. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, II, § 8.

Siv. 193. Lipps, *Komik und Humor*, s. 38.

Siv. 196 seur. Tekstissä esitetty Schopenhauerin määritelmä on valittu useampain erilaisten muodostelujen joukosta, jotka ovat tavattavissa teoksessa *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, § 13, II, luku 8.

Solger, K. W. F., *Vorlesungen über Ästhetik*, Leipzig, 1829, s. 103.

Siv. 199. Vrt. Bergson, *Le rire*, s. 142.

Tätä niinkuin muutamia aikaisempiakin lukuja lopulliseen muotoon sommitellessani on minulla ollut paljon hyötyä keskusteluista virkaveljeni, dosentti, toht. K. S. Laurilan kanssa, joka on ilmaissut minulle mielipiteensä sekä silloin, kun ne ovat olleet sopusoinnussa tässä esitettyjen teoriain kanssa, että silloinkin, kun ne ovat sotineet niitä vastaan.

SISÄLLYS

I

II

HUOMAUTUKSIA